

Trebamo li prvu kršćansku umjetnost 3. i 4. stoljeća promatrati kao zasebnu i zatvorenu cjelinu, izvan korpusa antičke, odnosno, rimske umjetnosti? Smijemo li je izdvojiti iz njezina prirodnog i povijesnog okoliša i pretvoriti je u zasebno razdoblje ili zaseban stil? Ova knjiga nastoji pokazati da okolnosti nastanka kršćanske slike niti izdaleka nisu tako jednostavne kako bi se moglo činiti onima koji njezin početak vide u krugu izolirane i progonjene manjine i u proturječu s tradicionalnim repertoarom antičke umjetnosti. Umjesto toga, upoznat ćemo slojevit svijet bogate prošlosti i vizualnog iskustva, koji prolazi kroz izvanredno velike promjene.



ne. Za Edwarda Gibbona, to je „revolucija koja će ostati zauvijek zapamćena i čije posljedice i danas osjećaju svi narodi“. No, moramo biti oprezni prema interpretacijama koje to razdoblje opisuju kao vrijeme nazadovanja i propadanja, pretvarajući ga u paradigmu dekadencije, odnosno, „trijumf barbarstva i kršćanstva“. Upravo će nam razvitak kršćanske umjetnosti pokazati kako je Rim kroz stoljeća tinjajućeg ili neposrednog sukoba, nerazumijevanja i međusobnog optuživanja između rimske države i kršćana, od „babilonske bludnice“ u Ivanovom *Otkrivenju*, u djelu sv. Jeronima postao „najsajjnija luč svijeta“ i predvorje Augustinove *Božje države*. U tom intervalu dogodila se transformacija antičkoga svijeta i rođena je kršćanska Europa.

Iz recenzije:

„Bez pretjerivanja se može kazati da na hrvatskom jeziku dosad nismo imali ovako zaokružene studije koja nam priča o nastanku ranokršćanske umjetnosti i, jednako, o intelektualnoj i duhovnoj klimi toga vremena.“ (J. Belamarić)

O autoru:

Dino Milinović je izvanredni profesor na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Nakon studija povijesti umjetnosti i arheologije, pohađao je poslijediplomski studij iz civilizacije kasne antike na sveučilištu Paris IV (Sorbonne), gdje je magistrirao na temu „Rođenje Krista u rano-kršćanskoj umjetnosti“. Doktorirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu na temu „Bjelokosni plenarij iz Riznice zagrebačke katedrale“. Autor je brojnih znanstvenih i stručnih studija i članaka.



ISBN: 978-953-175-467-5 (FF)
978-953-169-364-6 (HSN)
CIJENA: 220,00 kn

DINO MILINOVIĆ



NOVA POST VETERA COEPIT

DINO MILINOVIĆ

NOVA POST VETERA COEPIT

IKONOGRAFIJA PRVE KRŠĆANSKE UMJETNOSTI

PF press



DINO MILINOVIĆ

NOVA POST VETERA COEPIT

IKONOGRAFIJA PRVE KRŠĆANSKE UMJETNOSTI

Manualia Universitatis studiorum Zagrabienensis – Udžbenici Sveučilišta u Zagrebu



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
FF press
Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb

Za izdavače
Željko Holjevac
Anita Šikić

Recenzenti
Josip Belamarić
Igor Fisković
Hrvoje Gračanin

Lektura i korektura
Inga Vilogorac Brčić

Računalni slog
Boris Bui

Grafičko oblikovanje naslovnice
Boris Bui

Ilustracija na naslovnoj stranici:
Celestin Medović, *Bakanal*, 1893. Moderna galerija, Zagreb

Ilustracija na poledini:
Dva apostola. Reljef s ranokršćanskoga sarkofaga, 4. st.
Arheološki muzej u Splitu

Naklada
500 primjeraka

Tisak
Tiskara Zelina d.d.

Na sjednici Senata Sveučilišta u Zagrebu održanoj 21. srpnja 2015. godine
donesena je odluka o odobrenju korištenja naziva sveučilišni udžbenik rukopisu ove knjige
Klasa: 032-01/15-01/23
Ur. broj: 380-061/252-15-5

Otisnuto u listopadu 2016.

DINO MILINOVIĆ

NOVA POST VETERA COEPIT

IKONOGRAFIJA PRVE KRŠĆANSKE UMJETNOSTI

 PF press



Hrvatska sveučilišna naklada

Zagreb 2016.

ISBN 978-953-175-467-5 (FF)
978-953-169-364-6 (HSN)

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu NSK pod brojem 000944140.

Tiskanje ove knjige novčano je pomognuto sredstvima Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske, Sveučilišta u Zagrebu (po Programskom ugovoru s Ministarstvom znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske) te sredstvima Poslijediplomskog studija povijesti umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

SADRŽAJ

Uvodna napomena	7
Uvod.....	13
Kasna antika: problemi definicije jednog razdoblja	13
Bilješke	25

PRVI DIO

I. Kriza i njezini uzroci	29
Ekonomija i društvo.....	30
Decentralizacija Carstva i uloga cara	34
II. Novi pogled na svijet.....	45
Kriza tradicionalne religije.....	48
Nova religioznost.....	54
Trijumf kršćanstva.....	63
III. Svijet slike i spektakla	73
Sudbina kultnoga kipa	79
Car u središtu svijeta.....	87
<i>Venari, lavari, ludere, ridere</i>	98
Smrt i sjećanje.....	104
Bilješke	114

DRUGI DIO

IV. Judaistički korijeni kršćanske umjetnosti?	137
V. Počeci kršćanske umjetnosti	151
Umjetnost u službi mrtvih	156
Slike-znakovi	167
Idealizacija proživljenog i obećanje raja	178
Starozavjetne teme: metoda tipologije	187
Novozavjetni repertoar: Kristova čuda	195
Prve dogmatske scene.....	201
Bilješke	207

TREĆI DIO

VI. Konstantin i značenje 313. godine	229
Nova retorika moći.....	232
Euzebij i teologija carske vlasti.....	249
Konstantin i kršćanska umjetnost	262

VII. Razvoj kršćanske umjetnosti u 4. stoljeću	273
Lijepi stil.....	277
Sarkofag Junija Basa	281
Apostolska teologija i carska ikonografija	288
Prvi primjeri u monumentalnoj umjetnosti.....	293
Krist- <i>Zakonodavac</i> i Krist- <i>Sudac</i>	300
Kristijanizacija vremena	304
VIII. <i>Nova et vetera</i> : novo i staro.....	313
Konzularni diptisi i predmeti od bjelokosti	316
Ukrašeni pladnjevi i predmeti od srebra.....	322
Ideal aristokratske dokolice.....	334
Novo ruho mitova.....	340
Ljubitelj Muza	348
Bilješke	358
POPIS ILUSTRACIJA.....	395
BIBLIOGRAFIJA.....	401
KAZALO STARIH AUTORA.....	423
KAZALO IMENA I POJMOVA	429

UVODNA NAPOMENA

Prvu kršćansku umjetnost često se nastoji prikazati kao „kripto-jezik“ progonjenih zavjerenika, koji nastaje u mračnim podzemnim hodnicima katakombi, daleko od očiju javnosti, u opreci sa svijetom profinjenih djela helenističko-rimske kulture. Kršćanski simboli tumače se kao zagonetke, rebusi, akronimi, oblikovani s namjerom da od nepozvanih očiju sakriju svoj pravi sadržaj koji se otkriva tek upućenima. Razdoblje kada se javljaju – koliko možemo zaključiti iz sačuvanih spomenika najraniji primjeri pripadaju 3. stoljeću – u povijesti je obilježeno kao vrijeme velike krize u Rimskome Carstvu i početak kasne antike. Kršćanska je likovnost tako često bivala shvaćena kao proizvod kriznog razdoblja, blijed izdanak antičke umjetnosti, nastao u vrijeme propadanja i dekadencije, a njezin daljnji razvoj u krilu kasnoantičke i ranobizantske umjetnosti smatran je odlučujućim korakom prema ukidanju klasičnog ideala i nagovještajem srednjega vijeka.

No, je li doista tako? Trebamo li kršćansku umjetnost promatrati kao zasebnu i zatvorenu cjelinu, izvan korpusa antičke, odnosno rimske umjetnosti? Smijemo li je izdvojiti iz njezina prirodnog i povijesnog okoliša kao nešto bitno drugačije, kako tematski tako i morfološki, i pretvoriti je u zasebno razdoblje ili zaseban stil u povijesti umjetnosti? U ovoj knjizi, kojoj nije cilj obuhvatiti sve dijelove i oblike ranokršćanskoga likovnog izraza – to je razlog zašto sam se ograničio na razdoblje 3. i 4. stoljeća i zašto se neću baviti arhitekturom – zagovaram drugačiji pristup. Okolnosti nastanka kršćanske umjetnosti niti izdaleka nisu tako jednostavne kako bi se moglo činiti onima koji njezin početak vide u krugu izolirane i progonjene manjine i u suprotnosti s uobičajenim repertoarom antičke umjetnosti. Moramo biti oprezni prema interpretacijama koje razdoblje o kojemu govorimo opisuju kao vrijeme nazadovanja i propadanja, pretvarajući ga u paradigmu dekadencije. Umjesto toga, upoznat ćemo vrlo slojevit svijet koji prolazi kroz izvanredno velike promjene, od kojih se brani uzdižući vlastitu prošlost na razinu divinizirane tradicije, što je osnovni sadržaj kulturnog i intelektualnog procvata u doba Antonina i Severa (*Druga sofistika*). Stoga će u narednim poglavljima biti stalno prisutne dvije tendencije koje su osnovna pokretačka snaga u kulturi toga vremena: jedna se manifestira u posezanju za prošlošću i u ideologiji kontinuiteta, a dru-

ga u potrebi za novim sadržajima. Ako često i jesu u sukobu – koji proizlazi iz potrebe da se nanovo definiraju odnosi između svjetovne i duhovne vlasti – one ipak ne stoje jedna nasuprot drugoj kao ideološki zatvorene i suprotstavljene cjeline, već se prožimlju, isprepliću i prilagođavaju jedna drugoj. Vidjet ćemo kako tradicionalni sadržaji, teme i motivi dobivaju nova, alegorijska tumačenja, posebno u kontekstu zagrobne umjetnosti, gdje snažno dolazi do izražaja *nova religioznost* koja će obilježiti duhovnost kasne antike. To je izvorni kasnoantički prinos helenističko-rimskoj civilizaciji i on će, između ostaloga, olakšati i ubrzati kršćansku interpretaciju dijela tradicionalne ikonografije. U tom smislu, duboko ukorijenjeni pristup prema kojemu postoji jasna razdjelnica između antičke i ranokršćanske umjetnosti je pogrešna ili, u najmanju ruku, pojednostavljena interpretacija, s koje god strane dolazila. Umjesto toga, prvu kršćansku umjetnost moramo promatrati kao posebnu granu religijske umjetnosti kasnoga Carstva, koja je otišla najdalje u razradi specifičnoga likovnog jezika, ali koja nije preko noći ukinula tisućljetnu likovnu tradiciju antičke Grčke i Rima. Izvan okvira kršćanskoga kulta, nastavlja se ne samo tradicija carske ikonografije, već i repertoar mitoloških tema i klasičnih oblika koji predstavljaju neku vrstu sekularne umjetnosti toga vremena.

U svijesti Zapada antika je oduvijek predstavljala civilizacijski model i obrazac dobrog ukusa, kako ga je shvaćao Johann Joachim Winckelmann u 18. stoljeću. Stoga ćemo u uvodnom dijelu pokušati prikazati kako i zašto je došlo do promjena koje su ostavile tako duboke tragove u zapadnoj misli, te razlučiti što je to novo razdoblje naslijedilo od starog, a po čemu se od njega razlikuje. Ako je na taj način relativno puno prostora posvećeno povijesnim razmatranjima, onda je to zbog uvjerenja da je u pitanju „revolucija koja će zauvijek ostati zapamćena i čije posljedice i dan danas osjećaju svi narodi na zemlji“, kako je zapisao nešto mlađi Winckelmannov suvremenik Edward Gibbon. Njemu je ta revolucija bila sinonim za „pobjedu barbarstva i kršćanstva“. No, upravo će nam razvitak kršćanske umjetnosti pokazati kako je Rim kroz stoljeća tinjajućeg ili neposrednog sukoba, nerazumijevanja i međusobnog optuživanja između rimske države i kršćana, od „velike babilonske bludnice“ u Ivanovom Otkrivenju, u djelu sv. Jeronima postao „najsajnija luč svijeta“ i predvorje Augustinove *Božje države*. U tom intervalu dogodila se transformacija antičkoga svijeta i rođena je kršćanska Europa.



Ova je knjiga nastajala dugi niz godina, od doktorskog studija na Sorbonni u Parizu (1984-1989), do predavanja koja sam držao na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, u razdoblju između 2002. i 2014. godine (kolegiji „Umjetnost antike“, „Uvod u ikonologiju“, „Transformacija antičkoga svijeta“, „*Nova post vetera coepit*: ikonografija prve kršćanske umjetnosti“, „Rimsko Carstvo nakon 313. godine u dokumentu i slici“). Naposljetku mi se jedan od njih učinio i najboljim izborom za naslov knjige, pri čemu su, dakako, odlučujuće bile riječi sv. Pavla: *Staro je nestalo, novo je, evo, nastalo* (II Kor. 5, 17), što ponajbolje opisuju misao koja me je vodila pri pisanju. Materijal u knjizi odnosi se na čitavo područje Rimskoga Carstva i nije vezan isključivo uz kasnoantičku i ranokršćansku baštinu u Hrvatskoj, koja je, dakako, zastupljena kroz pojedinačna djela, karakteristična za razvoj kršćanske umjetnosti. To je zato jer potpuniju sliku o problemima o kojima sam htio govoriti možemo dobiti samo na osnovi proučavanja cjelovitog umjetničkog naslijeđa toga vremena. Najveći dio materijala odnosi se na sam Rim, ponajprije zbog bogate zagrobne umjetnosti, o čemu svjedoče oslici u katakombama i brojni sarkofazi. Ilustracije uz tekst su, nadam se, dovoljno brojne da omoguće lakše čitanje i razumijevanje sadržaja. Posebno sam zahvalan fototeci Njemačkoga arheološkog instituta u Rimu i Istanbulu (*Deutsches archäologisches Institut Rom / Istanbul*) i Dariji Lanzuolo, muzeju u Augstu (*Augusta Raurica*, Augst), muzejima u Dieburgu (*Museum Schloss Fechenbach*, Dieburg) i Mainzu (*Römisch-Germanisches Zentralmuseum*), *Yale University Art Gallery* u New Havenu te Arheološkim muzejima u Zagrebu, Splitu i Zadru, koji su mi stavili na raspolaganje fotografije besplatno, ili uz minimalnu naknadu. Zahvaljujem Hrvoju Vuliću i Gradskom muzeju u Vinkovcima na fotografijama ostave srebrnih predmeta, nađene 2012. godine u Vinkovcima, kolegici Ani Munk s Odsjeka za povijest umjetnosti na fotografijama kuće ispod crkve Svetih Ivana i Pavla u Rimu te, opetovano, Živku Bačiću. Zahvaljujem i Biserki Plančić, ravnateljici Moderne galerije u Zagrebu na dopuštenju da upotrijebim sliku Celestina Medovića za naslovnicu knjige. Fotografije iz drugih muzeja (*British Museum* u Londonu, *Kunsthistorisches Museum* u Beču, *Louvre* u Parizu, *Pontificia commissione di archeologia sacra* u Vatikanu) većim su dijelom financirane iz sredstava Ministarstva znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske te sredstava Sveučilišta u Zagrebu

po Programskom ugovoru s Ministarstvom znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske. Prijevodi pisanih izvora i literature, ukoliko nije drugačije naznačeno, su moji. Nisam ih izbjegavao, jer sam htio da čitatelj osjeti duh vremena u izjavama svjedoka kao i da upozna uzore koji su me formirali kao povjesničara umjetnosti. Bilješke uz tekst su također brojne, ne zato da bih čitatelja dodatno opteretio podacima, već prije svega zato da bih ga upozorio na odgovarajuću literaturu i uputio na mjesta gdje će naći ilustracije koje su izostale u knjizi. Izborom literature htio sam, među ostalim, pokazati da je disciplina povijesti umjetnosti nastala na prinosu generacija stručnjaka iz raznih zemalja, na što danas – u vrijeme dominacije literature na engleskom jeziku – često zaboravljamo. Dapače, iz bilješki uz pojedina poglavlja bit će vidljivo da su neke teme, odnosno, područja, posebno ciljano istraživali upravo njemački, francuski ili talijanski stručnjaci, što koristim kao poziv studentima da ne zanemare važnost vodećih europskih jezika za proučavanje ovoga razdoblja i, općenito, za bavljenje poviješću umjetnosti.

Naposljetku, zasluge i zahvale. Dugujem veliku zahvalu Borisu Buiu u *FF Pressu* na golemom i izvanredno obavljenom poslu. Hvala, B.B.! Najljepša hvala Aniti Šikić i Hrvatskoj sveučilišnoj nakladi na potpori i suizdavaštvu. Tea Čonč iz međuknjižnične posudbe Knjižnice Filozofskog fakulteta znala je dobiti sve što mi je bilo potrebno za rad i tako me spasiti od mukotrpnih pretraživanja *Velike mreže*. Žao mi je što je napustila Fakultet. Hvala dragim kolegicama Ingi Vilogorac Brčić na lekturi i brojnim korisnim savjetima te Jadranki Brčić koja je uredila kazalo. Posebna hvala Jošku Belamariću na pažljivom čitanju i komentarima, za čitavo vrijeme nastanka knjige, te Igoru Fiskoviću i Hrvoju Gračaninu koji su našli vremena za recenziju. Susreti i razgovori o knjizi s kolegama na Fakultetu puno su mi značili, pa ovim putem zahvaljujem svima, a posebice Stipi Botici, Vinku Brešiću i Dinki Čorkalo na stalnoj podršci i, općenito, privilegiji prijateljstva. Milena je, kao i uvijek, pomogla na bezbroj načina. Knjigu posvećujem mojoj majci, koja me znala vratiti na pravi put kada bi me nestrpljive godine s njega udaljile, te profesoru, mentoru i prijatelju, akademiku Igoru Fiskoviću, koji me prvi uputio u umjetnost ranoga kršćanstva.

Dino Milinović

UVOD



*Da, Zeus će, bio on i srca ohola,
Još malen biti, - takvu svadbu sprema se
On slavit; s vlasti, s prijestolja će bezdraga
Otpuhnut njega. Krona oca dokraja
Izvršit tad će kletva se, kojom kleo se
Kad s slavnog svoga srušio se prijestolja.*

Eshil, Okovani Prometej



UVOD

KASNA ANTIKA: PROBLEMI DEFINICIJE JEDNOG RAZDOBLJA

Nakon stoljetnog mira (*Pax Romana*) i uspješnih careva duge vladavine (svega petorica od dolaska na vlast Trajana 98. godine, do Komodove smrti 193. godine), Rimsko Carstvo je za dinastije Severa (193-235) ušlo u period previranja koje će potrajati čitavo 3. stoljeće. Nisu samo moderni povjesničari u tom razdoblju prepoznali vrijeme opće nesigurnosti i gubitka tradicionalnih oslonaca na kojima je počivalo antičko društvo. Polovicom istoga stoljeća sv. Ciprijan, biskup u Kartagi, govori o nadolasku „posljednjih vremena“ (*extrema tempora*) i turobno zaključuje: „Nedostaje seljaka u polju, mornara na moru i vojnika u logorima... rudnici zlata i srebra su iscrpljeni, zemlja je manje plodna, njezini proizvodi sve su slabiji“. ¹ Ciprijan, koji će umrijeti mučeničkom smrću za progona kršćana 258. godine, svakako je „posebna vrsta svjedoka“, kako bi rekao Ramsay MacMullen. No, bez obzira na to hoćemo li – i u kojoj mjeri – pojedinačne glasove iz prošlosti prihvatiti kao vjerodostojne, 3. stoljeće se ukazuje kao vrijeme prekida i tranzicije prema novom, drugačijem društvu koje će s vremenom zadobiti svoj vlastiti, specifični identitet. Pritom naglasak mora biti na slojevitosti procesa: prijelaz iz antike u kasnu antiku nije, niti može biti vezan uz konkretan događaj, godinu ili povijesnu osobu, kao što se helenizam dovodi u vezu s Aleksandrom Velikim ili Rimsko Carstvo s Augustom. Doista, razmjere promjena koje su se dogodile možemo shvatiti samo ako sagledamo različite fenomene, kako političke i ekonomske, tako i društvene i religijske, kroz dulje vrijeme. Ipak, jedno je sigurno: želimo li ispravno vrednovati ovo razdoblje, moramo suspregnuti uobičajenu fascinaciju antikom kao jedinim mogućim civilizacijskim uzorom i Rimom kao modelom idealne države čija propast zaslužuje biti stalnom opsesijom europske historiografije što se nastavlja, katkad nekritički, sve do naših dana. ² Uostalom, nisu svi svjedoci toga vremena mislili isto ili bili jednako raspoređeni kao gore spomenuti Ciprijan; brojni glasovi govore o kontinuitetu i nepromjenjivosti, ali oni očekivano stižu iz vodećih društvenih krugova, a ponajprije sa samog vrha. Carska propaganda koristi sva raspoloživa sredstva – od javnih spomenika do literarnih pa-

Predstava: Rim,
Konstantinov
slavoluk, detalj
ukrasa

U rimskoj umjetnosti polunagi bradati muškarac, s vrčem iz kojeg se izliva voda pod lijevom rukom i trskom u desnoj šaci, predstavlja personifikaciju rijeke i vode općenito. Dio je trijumfalne ikonografije na slavoluku, koja ističe univerzalnu prirodu carske vlasti.

negirika i natpisa na novcu – u svrhu širenja parola o mladosti i vječnosti rimske države. Gotovo opsesivna potreba da se izbrišu traumatični događaji 3. stoljeća i da se obnovi vjera u cara i Carstvo predstavlja jedno od prepoznatljivih obilježja kasnoantičkog društva.

*

Kasna antika (već i sam naziv, iskovan još u 19. stoljeću, govori da je to razdoblje smatrano manje vitalnim u odnosu na slavnu prošlost) zarana je poistovjećena s pojmovima krize i dekadencije. Čitajući sv. Augustina, vjerujući da se svaka velika civilizacija rađa, odrasta i propada, baš kao i pojedinac, povjesničari su ovo razdoblje često dovodili u vezu sa starošću, zamorom i neminovnom spoznajom o konačnom utruću.³ Renesansa je bila svjesna isključivo civilizacijske cezure, diskontinuiteta, spremna vjerovati da antička kultura završava Konstantinom, poslije čega slijedi dugo mračno razdoblje bez umjetnosti, nevrijedno spomena. No, renesansni umovi nisu se odveć bavili uzrocima takvoga „pada“. Za razliku od njih, prosvjetitelji 18. stoljeća bili su fascinirani Rimom i zainteresirani za moguću korist koja proizlazi iz proučavanja traumatičnoga povijesnog iskustva. Charles-Louis de Sécondat, poznatiji kao Barun de Montesquieu, u eseju *Razmatranja o razlozima veličine Rimljana i njihove propasti* (1734) zaključuje kako je Rim postao „žrtvom svoje veličine“ (*victime de sa grandeur*) i kako se još u doba uspjeha i širenja rimske države mogu prepoznati klice njegove propasti.⁴ Edward Gibbon u izvanredno utjecajnom radu enciklopedijskog opsega *Povijest slabljenja i propast Rimskoga Carstva* (1776-1789) dijeli isti moralizatorski ton: „Propast Rima je neumitna i logična posljedica neumjerene veličine“.⁵ Neposredne uzore za svoje stavove prosvjetitelji su mogli naći već u djelima antičkih pisaca koji su strahovali da će veličina i bogatstvo rimske države dovesti do postupne dezintegracije i nestanka onih vrijednosti na kojima je ona izrasla: ako je nadmoć i vlast nad drugim narodima (*imperium Romanum*) nagrada za vrlinu (*virtus*) Rimljana, poglavito za njihovu pobožnost (*pietas*) i vjeru (*fides*), tada neumjereni rast rađa pohlepu (*avaritia*) koja narušava moralnu ravnotežu društva, zasnovanu na umjerenosti (*moderatio*) i slozi (*concordia*). Osvajanje Grčke i helenističkih kraljevstava moglo je biti popraćeno oduševljenjem pjesnika poput Horacija, ali tradicionalni Rimljani plašili su se Istoka i njegovih zala: raskoši i despotizma.⁶ „Što više

naše carstvo raste“, stavlja Tit Livije u usta Katonu Starijem, „to me više strah da će bogatstva koja pristižu upravljati nama, a ne mi njima“. ⁷ Pri kraju Republike, koja je nestala u požaru građanskoga rata, moglo se učiniti da se zloslutne Katonove najave obistinjuju. Što drugo zaključiti nego da je sama sudbina naoružala vodeći narod svijeta na njegovu vlastitu propast?!⁸

Historiografija 18. stoljeća priču o propasti Rimskoga Carstva uzdigla je na razinu povijesne paradigme, prema kojoj je moguće mjeriti sadašnjost, odnosno, predvidjeti budućnost. Događaji u povijesti nisu niz slučajnosti, a Fortuna nije ta koja upravlja svijetom, kaže Montesquieu: „Imade općenitih uzroka, bilo moralnih, bilo fizičkih, koji djeluju u svakoj monarhiji, koji je dižu, uzdižu ili ruše. Svi su slučajevi ovisni o ovim uzrocima...“. ⁹ Na cijele države može se, dakle, primijeniti princip individualnih krijepesti i mana iz Plutarhovih *Usporednih životopisa*, a čitavi narodi potvrći istim procesima odrastanja, zrelosti i propadanja kao i pojedinac. Ne čudi što vođe Francuske revolucije pokazuju jaki osjećaj identifikacije s rimskom prošlošću, pa tako Saint-Just u pariškoj skupštini svečano objavljuje povratak Republike, jer „sve od vremena Rima, svijet je bio prazan“. ¹⁰ Dvije godine nakon što je Gibbon objavio posljednji svezak *Povijesti*, Edmund Burke, suočen s iskustvima revolucije u Americi i Francuskoj, ističe kombinaciju despotizma i populizma kao jedan od najvažnijih razloga propasti Carstva: „Rim je, pod carevima, spojio oba zla, te je taj nenaravni spoj bio jednim od velikih uzroka njegove propasti“. ¹¹ Za Adama Smitha, autora *Bogatstva naroda* (1776), sudbina Rima predstavlja ogledni slučaj ekonomskih zakonitosti: „Gradovi su napušteni, zemlja je bila neobrađena, a zapadne provincije u Europi, koje su uživale određeni napredak u okviru Rimskoga Carstva, potonule su u najgore stanje siromaštva i barbarstva“. ¹² Alexis de Tocqueville, u razmatranjima o *Demokraciji u Americi* (1835), upozorava vođe mlade američke države na potrebu izučavanja povijesti, jer „nedostatak takvog interesa predstavlja prijetnju iznutra cjelovitosti i budućnosti američke civilizacije“ i pritom vuče znakovitu usporedbu s propašću Rima: „Budući da je Rimsko Carstvo propalo uslijed barbarskih invazija, danas smo možda odveć skloni misliti da je to jedini način na koji jedna civilizacija može nestati...“. ¹³

Devetnaesto je stoljeće donijelo klasicistički kanon, na tragu Winckelmannovog estetskog ideala, ali i ushit ruševinama i temom propadanja. Niti jedna od tih komponenti nije išla u prilog druga-

čijem vrednovanju kasne antike za koju se ustalio pridjev *dekadentan*. Jacob Burckhardt u djelu *Konstantin Veliki* (1853) vidi to razdoblje kao manifestaciju seniliteta antičkoga svijeta, konačno rastakanje sustava vrijednosti koje je Rim naslijedio od Grčke. Istovremeno, romantične duše poput Paula Verlainea mogle su uživati u slatkoj opojnosti nadolazećeg kraja: „Ah, sve smo popili, sve smo pojeli. Nije ostalo ništa više za reći! Samo ta dosada, niotkuda, koja nas je spopala!“ (*Langueur*). Slika Thomasa Couturea, *Rimljani u doba dekadencije*, pozdravljena kao remek djelo na pariškom Salonu 1847. godine, s nagim tijelima u maniri najboljega akademskog slikarstva i nizanjem lascivnih detalja, karakterističan je primjer i dobra ilustracija ustaljenih stereotipa za kojima će posegnuti i Celestin Medović u slici *Bakanal* (1893) koja krase naslovnicu ove knjige. Neće nas iznenaditi da sudbina Rima kao povijesna paradigma ima ključno mjesto u Spenglerovoj interpretaciji *Propasti Zapada* (1912), gdje se Rimsko Carstvo više ne shvaća kao izolirani povijesni fenomen, već kao „logični proizvod određenog duha, tipičnog za stanje koje se u povijesti često ponavlja, ali je kao takvo prepoznato samo u ovom specifičnom slučaju“. ¹⁴ Marksističko tumačenje je u 20. stoljeću takvom pogledu na kasnu antiku moglo dodati još jednu nijansu sivog više, ovaj put bez romantične note; ocjena Mosesa I. Finleya u tom je pogledu simptomatična: „Taj je svijet bio lišen slobode, kreativnosti i nade: ljudi su očekivali spas na nebu, a ne na zemlji. Bio je to svijet masovnog ropstva s nepojmljivo bogatim pojedincima, svijet neznanja i strahovitog praznovjerja“. ¹⁵ Za Jérômea Carcopina upravo je nekvalitetno obrazovanje jedan od glavnih razloga propasti Carstva: dostupno samo izabranoj eliti, čak niti u tim krugovima ono nije bilo posebno korisno niti inovativno, pa tako nije moglo pripremiti društvo za izazove koji su uslijedili. ¹⁶ Čitajući rimske povjesničare 4. stoljeća mogli bismo pomisliti da je Carcopino u pravu: Aurelije Viktor za slabost države krivi vladare niskog podrijetla i slabog obrazovanja, dok se Amijan Marcelin otvoreno ruga ispraznoj pretencioznosti rimske aristokracije, koja „mrzi učenost kao otrov“. ¹⁷

Malo, pomalo, kasna antika postala je ogledni primjer „totalitarnog režima u nastajanju“. ¹⁸ Takav svijet nije mogao dugo opstati bez velikih promjena i Ericu R. Doddsu nije preostalo drugo nego zaključiti da je „bilo koji izlaz koji je nudio bijeg iz svijeta tako intelektualno osiromašenog, tako materijalno nesigurnog, tako ispunjenog strahom i mržnjom, kao što je to bio svijet 3. stoljeća, mo-

rao biti privlačan najboljim umovima toga vremena“. ¹⁹ U atmosferi dezorijentiranosti i gubitka oslonca, daju naslutiti brojni autori, kršćanstvo se uspješno nametnulo, ali je pospješilo propast Carstva. Gibbon kršćanima i barbarima dodjeljuje istu ulogu u „toj užasnoj revoluciji“, okrivljujući novu religiju za odumiranje „aktivnih vrli- na“ u rimskom društvu i nestanak „posljednjih ostataka vojničkoga duha“. ²⁰ I za Arnalda Momigliana nepobitna je veza između trijumfa kršćanstva i slabljenja rimske države. ²¹ Arnold Hugh Martin Jones ističe da je, „upijajući ljude i bogatstvo poput spužve“, Crkva stvorila više usta koja je trebalo prehraniti negoli carska birokracija. ²² Sličan razlog za lošu situaciju u Carstvu navodi kršćanski autor Laktancije početkom 4. stoljeća, međutim krivnju svaljuje na Dioklecijana i vojsku, koju je ovaj povećao do te mjere da je „broj primatelja nadmašio broj davatelja, pa je neumjerenost nameta iscrpila snagu kolona, koji su napuštali polja, a obradivo se zemljište pretvorilo u šumu“. ²³



Može se učiniti da je literatura koja se bavi ovim razdobljem duga lista optužbi i nekrologa. Danas, međutim, vjerujemo da je problem definicije kasne antike slojevitiji nego što su to mislili Gibbon i njegovi sljedbenici. Sam Gibbon je, gotovo protiv volje, u jednom trenutku priznao, parafrazirajući sv. Augustina: „Umjesto da se pitamo zašto je Rimsko Carstvo propalo, trebali bismo biti iznenađeni što je tako dugo trajalo“. ²⁴ Posljednjih desetljeća istraživanja su se okrenula upravo fenomenu kontinuiteta i postupne transformacije antičkoga svijeta. Dva kratka citata, iz ranih, pionirskih radova, poslužiti će nam za ilustraciju novih pristupa. Prvi je iz već spomenute knjige Erica Doddsa (*Poganstvo i kršćanstvo u razdoblju tjeskobe*) iz 1965. godine: „Prosudio sam da će biti najbolje ukoliko usmjerimo našu pažnju na ključno razdoblje između dolaska na vlast Marka Aurelija i Konstantinova preobraćenja. To je razdoblje tijekom kojega je materijalno nazadovanje najuočljivije, a ferment novih vjerskih osjećaja najintenzivniji. Nazivajući to vrijeme ‘Razdobljem tjeskobe’, imam na umu kako njegovu materijalnu, tako i moralnu nesigurnost“. ²⁵ Na prvi pogled, Dodds slijedi tradicionalnu interpretaciju kasne antike, ali sada se ona, vjerojatno po prvi puta, seli na područje religijskih osjećaja i masovne psihologije, dobrim dijelom pod utjecajem Jungova koncepta *eksplozije sakralnoga*. Velikom izložbom *The Age of Spirituality* u



Slika 1. Rim, Konstantinov slavluk, 315.

Posljednji veliki rimski slavluk podignut je 315. godine. To je ujedno i likovno najzanimljiviji slavluk, sa spolijama iz vremena Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija, koje se miješaju s originalnom skulpturom s početka 4. st. Friz, koji ga opasuje po sredini (iznad bočnih prolaza), prikazuje Konstantinov pohod na Italiju i pobjedu protiv Maksencija (312).

Muzeju Metropolitana u New Yorku (1977) učinjen je korak dalje: od *Razdoblja tjeskobe*, kasna antika izrasla je u *Vrijeme duhovnosti*, s naglaskom na fenomenu nove religioznosti. Iz godine 1978. datira knjiga Petera Browna *Geneza kasne antike* iz koje je drugi odabrani citat: „Moramo imati na umu da je svijet o kojemu govorimo jako star. U tom svijetu promjene nisu nastupile kao iznenadni ‘upadi’ izvana; naprotiv, njihov utjecaj je bio utoliko veći što su se sastojale od starog i poznatog materijala. Moramo biti oprezni i izbjegavati melodramatsko inzistiranje na iznenadnim i dalekosežnim promjenama u klimi vjerskih uvjerenja na području Mediterana tijekom 2. i 3. stoljeća“.²⁶ Taj *jako stari svijet*, sa svojim navikama i običajima, načinom života, svojim nadama i očekivanjima – koje će gotovo opsesivno pokušati izraziti slikom – redovito će se vraćati na narednim stranicama kao upozorenje da se ispod velikih promjena skriva stalna potreba za kontinuitetom i povratkom mitske mladosti.

Dvije su stvari zajedničke obojici autora: kronološko određenje razdoblja koje proučavaju (od Marka Aurelija do Konstantina) i naglasak na religiji, vjerovanjima, vjerskim osjećajima i važnosti nadnaravnog općenito. Ali, dok Dodds naglašava aspekte krize

(*materijalno nazadovanje, moralna nesigurnost*), dotle mu Brown suprotstavlja polaganu i postupnu metamorfozu antičkoga društva (*stari i poznati materijal*). Navedene kategorije u sebi sadrže inherentne probleme s kojima se i danas susrećemo u interpretaciji kasne antike. Smijemo li govoriti o kontinuitetu kada brojni izvori ukazuju na suprotno; uklanjanje tradicionalnog Oltara Pobjede iz senatske kurije u Rimu (382), uništenje veličanstvenog Serapeja u Aleksandriji (391) ili zatvaranje Akademije u Ateni (529) zasigurno svjedoče o nasilnom kraju jednog civilizacijskog obrasca ili barem o nestanku „zajedničkoga idejnog sklopa“ (*common body of ideas*) jednog društva i izostanku konsenzusa oko bitnih pitanja kao što su politička moć i religija. Ali, takvim primjerima možemo suprotstaviti brojne pokazatelje obnove i trajanja, od upornog ponavljanja uobičajenih slogana u carskim proglasima i zakonima, koji veličaju snagu i vječnost Rima, do sjajnih dokaza žilavosti klasične kulture koja se očituje u umjetnosti 3. i 4. stoljeća. Doista, možemo reći da je kasna antika razvila jedinstvenu *ideologiju kontinuiteta*; ona ponajbolje dolazi do izražaja na javnim spomenicima, od kojih je Konstantinov slavluk u Rimu iz 315. godine često istican kao amblematski primjer specifičnog odnosa prema prošlosti (sl. 1).

Jednako je važna, i za budućnost dalekosežna uloga klasične kulture, ponajprije književnosti, koju se doživljava kao njezinu temeljnu vrijednost. Jedan carski proglas sredinom 4. stoljeća slavi je kao „najveću od svih vrlina“ (*litteratura quae omnium virtutum maxima est*).²⁷ Henri-Irénée Marrou s pravom govori o „čovjeku od Muza“ (*Mousikos aner*) kao o uzvišenom idealu kasnoantičkoga društva, koji će imati značajno mjesto u ikonografiji rimskoga zagrobnog dekora, i to jednako u tradicionalnoj, kao i onoj kršćanskoj (sl. 2).²⁸ Pjesnici 4. i 5. stoljeća (Klaudijan, Makrobije, Nono) – vjerojatno najplodnija generacija nakon one iz Augustova doba – i dalje se pozivaju na Homera i Vergilija, s time da je često teško razlučiti tko je tko u religijskom smislu. Aleksandrijac Klaudijan (o. 400) je dvorski pjesnik kršćanskoga cara Honorija – za kojeg je napisao nekoliko panegirika – ali njegovi stihovi sadrže isključivo mitološke reference; ton Makrobijevih *Saturnalijs* (o. 431) je „sentimentalan i neagresivan“ te upućuje na to da je sukob kršćana i pogana tek „davna uspomena“, a Egipćanin Nono (5. st.) nije samo autor najduljega antičkog epa o bogu Dionizu (*Dionysiaca*) u čak 48 pjevanja, već je istovremeno tekstove evanđelja prilagođavao klasičnoj poeziji.²⁹ Slične ambicije ima pobožna rimska matrona Proba, koja

Slika 2. Tzv. Plotinov sarkofag, sredina 3. st. Vatikan, Museo Gregoriano Profano

Sarkofag iz vremena cara Galijena zbog prikaza muškarca s razmotanim svitkom u krilu te visoke kvalitete reljefa često su dovodili u vezu s najznačajnijom ličnošću kasnoantičke filozofije, Plotinom. Ikonografski je to jedan od primjera iz serije sarkofaga s prikazima pokojnika okruženog Muzama, posebno čestih u 3. st. Njima su u ovoj sceni „čitanja“ pridodani i filozofi, a bogata draperija zastora u pozadini daje prizoru svečan i dostojanstven ton.



zaodjeva Kristova čuda u vergilijanski stih (*Cento Vergilianus*) i čiji pokušaji izazivaju zajedljive primjedbe sv. Jeronima.³⁰ To je onaj isti Jeronim koji prepričava svoju noćnu moru, u kojoj se pred nebeskom porotom pravda da je kršćanin, a ne sljedbenik Cicerona, najvećega među rimskim govornicima: *Ciceronianus non Christianus sum*.³¹ Auzonije (o. 310-395), aristokrat, pravnik, političar i pjesnik, pretvara Nicejsko vjerovanje u stihove, ali zato drugdje u pjesmama obilno koristi primjere iz poganske mitologije. Da oni i dalje čine osnovu klasične retorike, koja je neophodna za uspješnu karijeru u društvu, svjedoči i životni put sv. Augustina. Slično je i s biskupom u Clermontu, Sidonijem Apolinarom (430-480), koji u jednom pismu izražava zadovoljstvo što u knjižnici svoga prijatelja na istim policama vidi zajedno kršćanske i poganske autore.³² Takav odnos prema kulturi daje nam naslutiti društvo u previranju, društvo koje je svjesno promjena, i koje kulturu doživljava kao sredstvo opstanka, odakle i gotovo religiozni pristup sveukupnoj tradiciji. Jer, u razdobljima krize i nesigurnosti, podsjeća Sidonije, u trenucima kada su velike civilizacije na rubu opstanka, kada je sve izgubljeno, „kultura je ono što ostaje“.³³

Kontinuitet ili prekid? Simptomatičnu podvojenost u interpretaciji kasne antike možda je jedino moguće sagledati kroz dijalektiku problema koji su zadesili rimsku državu u doba velike krize te strategije koju su carevi morali osmisлити i provesti u djelo kako bi uspješno na njih odgovorili. Da mnogi od njih u tome nisu bili

uspješni, Carstvo bi trajalo puno kraće nego što je to bio slučaj. Nije jedanput bilo na rubu ponora i nije se jedanput osvojilo na noge, pokazujući žilavost tradicije, ali i sposobnost da se po potrebi mijenja. Na jednoj kovanici iz 198. godine prikazan je mladi Karakala kao August u vojnoj odori, sa zarobljenikom pod nogama, kako u ruci drži globus s božicom Pobjede, simbol nepobjedivosti i neograničene moći rimskoga cara; legenda koja prati prikaz, za-bilježena po prvi put na novcu, jest *iuvēta imperii* – obnovljeno, pomlađeno Carstvo. Što je kriza dublja, to je mistika cikličke ob-nove snažnija, nada u novo Zlatno doba (*novum saeculum aureum*) izraženija, a potreba za negdašnjim herojima – od ratnika i vladara do pjesnika – sve prisutnija (sl. 3, 4). Opetovano veličanje prošlosti stvara iluziju nepomućenog kontinuiteta čak i u najtežim trenuci-ma; napuštajući Rim 417. godine, putujući morem zbog opasnosti od neprijatelja na kopnu, Rutilije Namacijan tepa gradu koji su se-dam godina ranije zauzeli i opustošili Alarikovi Goti: „O, lijepa kra-ljice, vladarice svijeta, majko ljudi i bogova... sretni su oni koji su zaslužili biti rođeni na toj blagoslovljenoj zemlji“.³⁴ Pa ipak, to više nije bio Rim Jupitera Kapitolijskog, već Rim Petra i Pavla, Kristovih učenika.

*

Povijest umjetnosti vrlo je brzo prepoznala tragove novoga doba u promjeni likovnog izraza (*Stilwandel / coupure stylistique*), i to upravo na spomenicima iz vremena Antonina. Termini kao što su optička umjetnost (kao suprotnost naturalističke, organske for-me), *horror vacui*, frontalnost, linearnost, izokefalija – nepoznati ili rijetki u antičkoj umjetnosti – opetovano se javljaju pri opisu trijumfalnog stupa Marka Aurelija iz 80-tih godina 2. stoljeća. Neki istraživači u tim su promjenama vidjeli znakove demokratizacije kulture, odnosno, prodora srednje građanske klase (*mittelbürger-lich*), civilne i vojne administracije, u prvi plan, a nauštrb staroj patricijskoj aristokraciji i naslijeđenim helenističkim modelima.³⁵ Iako je, kako ističe Ranuccio Bianchi Bandinelli, *plebejska* ili *sred-njoitalska* struja prisutna u rimskoj umjetnosti od samih početaka, poglavito u zagrobnom kontekstu, reljefi na bazi stupa Antonina Pija predstavljaju prve primjere njezina upada u prostor javnoga carskog spomenika, službene umjetnosti, gdje još od vremena Au-gusta dominira manje ili više izraženi klasicizam.³⁶ Drugi, poput Josefa Strzygowskog, te su promjene objašnjavali sve izraženijim



Slika 3. a-b)
Kovanica (avers i
revers) Valentinijana
I. (364-375).
Arheološki muzej
Zagreb

Na aversu zlatnog
solida iz kovnice
u Sisku portret je
Valentinijana I.,
koga povjesničar
Amijan Marcellin
hvali zbog tolerantne
vjerske politike i
organizacije obrane
Carstva. Na stražnjoj
strani (revers) car
je prikazan kao
spasitelj države
(*salus rei publicae*),
s dva simbola
pobjede u rukama:
jedan je tradicionalni
(Viktorija na globusu
koja ga kruni
vijencem), a drugi
kršćanski – vojni
stijeg s krizmonom
na vrhu, koji je
prvi upotrijebio
Konstantin.

utjecajem Istoka, odakle su stizali stalno novi religijski impulsi. Pritom Strzygowski nije mislio na grčku tradiciju, već na granična i prekogranična područja u Siriji i Perziji, gdje se tijekom 3. stoljeća formira neobično kraljevstvo Palmire, na svome vrhuncu za vladavine kraljice Zenobije. Za istočne umjetnosti – poglavito u slučaju prikaza božanstva i vladara – oduvijek su bili karakteristični frontalni prikazi i hijeratska kompozicija, stiliziranost, simetričnost i simbolička perspektiva. Sada su iste te likovne kategorije počele prodirati u rimsku umjetnost, i to na najvišoj razini. Strzygowski je – pomalo paradoksalno, s obzirom na njegovu ulogu za vrijeme nacizma – bio jedan od prvih koji je ukazao na iznenađujuću pojavu židovske umjetnosti. Ako se danas i slažemo da utjecaj Istoka na kasnoantičku umjetnost ne treba prenaplaćivati, situacija u različitim dijelovima Carstva upozorava nas da moramo obratiti pažnju na oživljavanje lokalnih i regionalnih kulturnih tradicija te na specifičnosti tzv. *kontaktne zone*, što ukazuje na određenu vrstu otpora protiv centralizacije, ako ne i romanizacije općenito.³⁷ Pogranični grad Dura Europos na Eufratu, s rijetkim primjerom oslikane sinagoge i jednim od najranijih dokaza kršćanske umjetnosti, pravo je ogledalo takve dinamičke napetosti. Ona proizlazi iz dijalektike između *oponašanja* i *preinake*, tako tipične za kasnoantičku umjetnost.³⁸

U utjecajnoj knjizi *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), Alois Riegl je velike promjene u likovnim umjetnostima ovoga razdoblja pokušao objasniti kategorijom „umjetničkog htijenja“ (*Kunstwollen*), ističući u prvi plan unutrašnju evoluciju forme, neovisnu o vanjskim čimbenicima. Na taj je način Riegl izbjegao dramu *propasti umjetnosti* – tako dragu renesansnim piscima – i stvorio pretpostavke za prepoznavanje individualiteta kasne antike kao zasebnog, specifičnog razdoblja u okviru povijesne i stilske periodizacije.³⁹ Ali, u stotinjak godina koliko je proteklo od njegova pionirskog rada, pokazalo se da nas razgovor o jedinstvenom umjetničkom htijenju, koje bi bilo mjerodavno za čitavo razdoblje, vodi u slijepu ulicu. Idealistički pristup, karakterističan za teoretičare Bečke škole povijesti umjetnosti, podrazumijeva postojanje jedinstvenoga, autonomnog stila, kojega u rimskoj umjetnosti, kako ranijoj tako i kasnijoj, jednostavno nema. Osim spomenutih regionalnih obilježja, koja ukazuju na to da centripetalne sile iz središta gube na snazi, u umjetnosti kasne antike je, kao i drugdje u kulturi, prisutna naglašena potreba za kontinuitetom, koja se manifestira u periodičnim *renesansama* – stalnim povratcima na klasične forme i tradicio-

nalne mitološke sadržaje. Sve jasnije, međutim, dolazi do izražaja da one nisu samo plod prevladavajućega likovnog ukusa i estetskog promišljanja, već posljedica ciljane političke obnove u vrijeme pojedinih vladara (Galijen, Konstantin, Teodozije). S druge strane, značajna odstupanja od klasične forme – prije svega tetrarhijski portreti i tetrarhijska umjetnost općenito – također su ciljana i možemo ih dovesti u vezu s utjecajem specifičnih političkih ideja. Sve su to razlozi zašto prepoznatljivost kasnoantičke umjetnosti danas ne pokušavamo odrediti u okviru jednoznačnog, linearnog stilskog razvitka; umjesto toga, prepoznavamo je u ispreplitanju novog i starog, u prilagodbi tradicionalnih formula potrebama promijenjenog društva te u supostojanju različitih stilskih tendencija (neki autori govore o „stilskom kaosu“), pri čemu specifični kontekst (javni, zagrobni, kultni) često presudno utječe na odabir likovne forme. Takav pristup također omogućava bolje razumijevanje nastanka i razvoja prve kršćanske umjetnosti.

Slika 4. Rim, Dioklecijanov vicenalijski spomenik na forumu, 303.

Dvije Pobjede pridržavaju štít s natpisom koji slavi desetu obljetnicu vladavine jednog od Dioklecijanovih suvladara (*decennalia feliciter*). Znakovi pobjede (*tropaea*) u pozadini, upotpunjavaju trijumfalni sadržaj prikaza. Postolje je jedini sačuvani dio spomenika „Pet stupova“, podignutog u Rimu 303. godine u povodu dvadesete obljetnice Dioklecijanove vladavine (*vicennalia*).



Bilješke

- ¹ *Ad Demetr.* 3. Za mnoge je Ciprijan nakon Tertulijana najveća ličnost zapadne (latinske) Crkve 3. stoljeća. Njegovi traktati i pisma opetovano ističu krizu rimskog svijeta; o tome vidi G. Alföldy, „Der heilige Cyprian und die Krise des römischen Reiches“, u: *Historia: Zeitschrift für alte Geschichte*, 22 (1973), 479-501.
- ² Tako, primjerice, R. MacMullen u *Le paganisme dans l'empire romain*, Paris, 1987 (izvorno: *Paganism in the Roman Empire*, London, 1981). Nakon svojevrsne relativizacije nasilnoga kraja antičkog svijeta, pri čemu se inzistira na postupnoj akulturaciji novih naroda u helenističko-rimsku civilizaciju, pojedini povjesničari iznova upozoravaju na nesagledive posljedice ekonomske, vojne i političke krize; usp. npr. A. Schiavone, *Ancient Rome and the Modern West*, London, 2000, ili B. Ward-Perkins, *The Fall of Rome and the End of Civilization*, Oxford, 2005.
- ³ Misli se na jednu od Augustinovih propovijedi u povodu pljačke Rima 410. godine (*Sermo* 81).
- ⁴ Montesquieu, *Razmatranja o razlozima veličine Rimljana i njihove propasti*, Zagreb, 2007, 75 i dalje.
- ⁵ E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (izdanje D. A. Saunders), Penguin, 1952, 621.
- ⁶ To je Horacijeva „željezom osvojena Grčka“, koja je, međutim, pobjednika osvojila kulturom (*Graecia capta ferum victorem cepit; Ep.* II, 1, 156-157).
- ⁷ *Liv.* XXXIV, 4, 3.
- ⁸ *Flor. Epit.* II, 13, 1 (prema Flor, *Dvije knjige izvadaka iz Tita Livija*, prijevod J. Miklič, Zagreb, 2005).
- ⁹ Montesquieu, *Razmatranja*, n. dj., 130.
- ¹⁰ Odnos Francuske revolucije prema antičkoj Grčkoj i Rimu razmatra P. Vidal-Naquet, „Tradition de la démocratie grecque“, u predgovoru knjige M. I. Finley, *Démocratie antique et démocratie moderne*, Paris, 1976.
- ¹¹ E. Burke, *Razmišljanja o Francuskoj revoluciji*, Zagreb, 1993, 211.
- ¹² A. Smith, *Bogatstvo naroda. Istraživanje prirode i uzroka bogatstva naroda*, Zagreb, 2007, 383.
- ¹³ A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, 1986, II, 1, 10.
- ¹⁴ O. Spengler, *The Decline of the West*, New York, 1981-1983, I, 38.
- ¹⁵ „L'empereur Dioclétien“, u: M. I. Finley, *On a perdu la guerre de Troie*, Paris, 1989, 155.
- ¹⁶ J. Carcopino, *Daily Life in Ancient Rome*, London, 1991 (izvorno franc. izdanje 1941), 118 i dalje.
- ¹⁷ *Amm. Marc.* XXVIII, 4.
- ¹⁸ P. Petit, *Histoire générale de l'Empire romain. La crise de l'empire*, Paris, 1978, 73.
- ¹⁹ E. R. Dodds, *Pagan & Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge Univ. Press, 1965, 100.
- ²⁰ Gibbon (Saunders), 622-624. Objašnjavajući čitaocu vlastiti pristup religiji Gibbon na jednom mjestu govori o „melankoličnoj dužnosti povjesničara u razotkrivanju grešaka i iskvarenosti koje su onečistile religiju tijekom dugih stoljeća na zemlji“ (Saunders, 261); Gibbonova slabost, reći će A. H. M. Jones, „nisu toliko protukršćanske predrasude, koliko nesposobnost njegova temperamenta da shvati religiju općenito“. Svojevrstan odgovor na Gibbonovu stajališta je knjiga J. Pelikana, *The Excellent Empire: The Fall of Rome and the Triumph of the Church*, San Francisco, 1987.
- ²¹ A. Momigliano, „Christianity and the Decline of the Roman Empire“, u: A. Momigliano (ur.), *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford, 1963, 6.

- 22 A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire 284-602. A Social, Economic and Administrative Survey*, Oxford, 1990, 894-914 i 933-934.
- 23 *Lact. Pers.* VII, 3 (prema: Laktancije, *O smrtima progonitelja*, prijevod N. Cambi i B. Lučin, Split, 2005).
- 24 Gibbon (Saunders), 621.
- 25 Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 3.
- 26 P. Brown, *The Making of Late Antiquity*, Cambridge Univ. Press, 1978, 8.
- 27 Iz proglasa Konstancija II. (*Cod. Theod.* XIV, I, 1); usp. H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. Le monde romain*, Paris, 1948, 122.
- 28 H.-I. Marrou, Mousikos ane. *Etudes sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Rome, 1964.
- 29 Vidi A. Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970 (Klaudijan); R. A. Markus, „Paganism, Christianity and the Latin Classics“, u: *Variorum Reprints*, London, 1983, 13 (Makrobije); C. P. E. Springer, *The Gospel as Epic in Late Antiquity*, Brill, 1988, 61 (Nono). Manje pomirljivo te odnose prikazuje S. Ratti, *Polémiques entre païens et chrétiens*, Paris, 2012.
- 30 *Ep.* LIII, 7; usp. J. Matthews, „The Poetess Proba and the fourth-century Rome: Questions of Interpretation“, u: *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IV^e siècle ap. J-C. Actes de la table ronde autour de l'oeuvre d'André Chastagnol*, École Française de Rome (Rome, 1992), 277-304.
- 31 *Ep.* XXII, 30.
- 32 *Ep.* II, 9, 4.
- 33 *Ep.* VIII, 2, 2.
- 34 *Rut. Namat. De red.* I (prema: A. Piganiol, *Le sac de Rome*, Paris, 1964, 309). O povijesnoj pozadini Namacijanove pjesničke pohvale Rimu vidi A. Cameron, „Rutilius Namatianus, St. Augustine and the Date of the *De Reditu*“, u: *The Journal of Roman Studies*, 57/1-2 (1967), 31-39.
- 35 Među prvima G. Rodenwaldt, „Römische Reliefs Vorstufen zur Spätantike“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 55 (1940), 11-43.
- 36 Usp. R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, London, 1970, 281 i dalje.
- 37 U posljednje vrijeme učestalo se govori o dekolonizaciji, u skladu s *novom historiografijom* socijalno antropološke, strukturalističke ili dekonstrukcijske orijentacije; vidi pregled novijih pristupa u C. Straw i R. Lim (ur.), *The Past Before Us. The Challenge of Historiographies of Late Antiquity*, Brepols, 2004.
- 38 Vidi D. Feeney, *Literature and Religion at Rome. Cultures, contexts and beliefs*, Cambridge Univ. Press, 1998, posebno 67-70.
- 39 Dobar uvid u rad Riegla i Strzygowskog i njihovu interpretaciju kasnoantičke umjetnosti daje J. Elsner, „The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901“, u: *Art History*, 25 / 3 (2002), 358-379.

PRVI DIO





Slika 5. Portret Marka Aurelija u mladoj dobi, druga četvrtina 2. st. Arheološki muzej Zagreb

Portret mladolikog vladara koji će ostati upamćen u povijesti kao „car-filozof“. Lijep primjer portretne skulpture iz vremena Antonina, tipično suprotstavljenih glatkih površina lica i gusto modelirane kose. Urezane zjenice daju mu dojam snene melankolije i kontemplacije.

I.

KRIZA I NJEZINI UZROCI

Svijet je poput čovjeka: rađa se, odrasta i naposljetku umire.

Sv. Augustin (*Sermo* 81)

Je li moguće izdvojiti događaje ili prepoznati znakove koji bi nam pomogli shvatiti kada su i zašto nastupile promjene što najavljuju kasnu antiku? Pomalo neočekivano, vidjeli smo, povjesničari upiru prstom na dinastiju Antonina (138-193). Gibbon, koji gotovo opsesivno pokušava dijagnosticirati razloge za početak kraja Rimskoga Carstva – od problema autoritarne vlasti i ograničenosti slobode pojedinca, moralne bolesti ropstva, nedisciplinirane vojske, napuhane birokracije, pogubnog utjecaja kršćanstva, pa do nestanka srednje klase i sve većeg jaza između bogatih i siromašnih – vladavinu Antonina Pija (138-161) i Marka Aurelija (161-180) ocijenio je kao „jedino razdoblje u povijesti tijekom kojega su sreća i blagostanje cijelog naroda bili glavni cilj vlasti“. ¹ Činjenica da je Marko Aurelije (sl. 5, 6) jedini car koji je iza sebe ostavio zapise s filozofskim razmišljanjima, usto napisanima na grčkom, bez sumnje je utjecala na Gibbona, kao i prethodno na Montesquieua, koji je na spomen toga cara „osjećao upravo neko nutarnje zadovoljstvo“. ² No, nisu svi bili tako jednodušni u ocjeni cara-filozofa; za francuskog povjesničara Ernesta Renana vladavina Marka Aurelija označila je kraj antičkog svijeta ili barem tradicionalnog politeizma. ³ Kasnije intepretacije nižu se u rasponu od olako izrečenih osuda vremena ispraznih, blaziranih vladara i intelektualaca, koji su pripremili teren za kasniju krizu ili, pak, žale tužnu sudbinu posljednjeg predstavnika antičkog stoicizma, slabo prilagođenog svijetu i društvu svoga vremena, koje je zahtijevalo čovjeka od akcije, a ne usamljenog perfekcionista. ⁴ Čak je i Gibbon, unatoč divljenju koje je osjećao prema Antoninima, ispod slike nepomućenog blagostanja prepoznao polagani, smrtonosni otrov despotske samovolje koji se proširio udovima Carstva i doveo do toga da su Rimljani „koji su se nekoć odlikovali onom vrstom hrabrosti koja izrasta iz ljubavi



Slika 6. Kovanica (avers) Marka Aurelija (161-180), Arheološki muzej Zagreb

Marko Aurelije, ovdje u poodmakloj dobi, ovjenčan je lovorovim vijencem carske pobjede. Tu je i prepoznatljiva „filozofska“ brada koja karakterizira careve antoninske dinastije.



Slika 7. Kovanica (avers) cara Karakale (211-217), Arheološki muzej Zagreb

Karakala, prepoznatljivoga *herkulijanskog* izgleda, ostat će upamćen kao bratoubojica, ali i po proglasu kojim je 212. godine svim slobodnim stanovnicima Carstva podario status rimskoga građanina.

prema slobodi i osjećaju nacionalnog ponosa... utonuli u monotonu ravnodušnost privatnog života“.⁵ Iako Santo Mazzarino za 2. stoljeće kaže da je „patološki tradicionalističko“, što na prvi pogled dolazi do izražaja i u dominantno klasičnom stilu carske umjetnosti toga vremena, Michael Rostovtzeff ističe da je u vrijeme Antonina došlo do promjena u načinu gledanja na svijet (*Weltanschauung*), a daljnje istraživanje tog fenomena smatra „jednim od najvažnijih zadataka na području stare povijesti“.⁶ Novi način gledanja na svijet za Rostovtzeffa proizlazi iz promjena političkog, vjerskog, ekonomskog i kulturnog sadržaja, koje oblikuju društvo kasne antike.

EKONOMIJA I DRUŠTVO

Ključni dokaz krize, kao uostalom i u naše vrijeme, ekonomski su pokazatelji, ponajprije inflacija i pad vrijednosti novca. U razdoblju od samo nekoliko godina na početku vladavine Septimija Severa (193-211), godišnje je u prosjeku bilo 176 novih monetarnih tipova, što valja usporediti s njih 17 tijekom 23 godine u vrijeme Antonina. U nekoliko godina rimski denar je izgubio trećinu vrijednosti u finom metalu, a u odnosu na onaj iz vremena Marka Aurelija doživio je devalvaciju od 100%.⁷ Severov sin i nasljednik Karakala (211-217) uvodi novi srebrni novac – antoninijan (*antoninianus*) – koji će se ubrzo proširiti diljem Carstva, označavajući kraj monetarnog pluralizma (sl. 7). Od 5 grama težine na početku, antoninijan pada na 3,5 grama u idućih pola stoljeća; 238. godine udio srebra iznosi 44%, a 269. godine samo 2,5%, i to za novac kovan u kovnicama grada Rima.⁸ Taj novac zapravo i nije ništa drugo do lagano posrebrjeni komad bakra. Stalna potreba za kovanjem svježeg novca rezultira uvođenjem novih kovnica, koje nastaju u krajevima gdje boravi vojska, pa tako u vrijeme cara Galijena (253-268) započinju radom kovnice u Sisciji (262) i Sirmiju (265). Arheologija je pokazala da su u isto doba značajno porasle ostave novca, poglavito u Galiji, što vjerojatno ukazuje na povećane isplate i darove vojsci, ali i na nedostatak plemenitih metala.⁹ Vrtoglavi rast cijena naposljetku je doveo do državnih intervencija, ali one nisu uspjele spriječiti čitav niz katastrofalnih posljedica po gospodarstvo Carstva, od kojih je jedna od najtežih (na dugu stazu) povratak prirodnoj ekonomiji i zatvaranje pojedinih provincija i regija unutar sebe, čemu dodatno pridonose neodržavanje puteva i nesigurnost u prometu. Problemi se ne manifestiraju posvuda jednako: dok Italija gospodarski tone

– iz nekih podataka možemo zaključiti da više ne zadovoljava niti vlastite potrebe u vinu – dotle pojedine provincije, poglavito Sjeverna Afrika, doživljavaju procvat, što se ogleda i u bogatstvu unutrašnje dekoracije afričkih vila.¹⁰ Na pad proizvodnje utječu brojni čimbenici: od čestih upada barbara preko limesa u rubnim dijelovima Carstva, pobuna robova i kolona, do propadanja malih vlasnika na račun velikih latifundija, bijega u gradove koje je lakše braniti (o čemu svjedoči obnova ili izgradnja gradskih zidina), smanjenja broja stanovnika i nedostatka radne snage, itd.¹¹ Već smo istaknuli svjedočanstvo sv. Ciprijana da je demografija sredinom 3. stoljeća rastući problem; Euzebij u *Crkvenoj povijesti* citira pismo biskupa Dionizija iz Aleksandrije, Ciprijanova suvremenika, koji govori o sve manjem broju stanovnika u egipatskoj metropoli i dodaje: „Ljudi vide kako se njihov rod na zemlji stalno smanjuje, ali ne čine baš ništa, dok im je potpuna propast svakim danom sve bliža“.¹² Carevi će pokušati problem riješiti naseljavanjem prekograničnih naroda na teritoriju Carstva, ali ta će politika vrlo brzo pokazati i svoje loše strane. Na jednom se području nedostatak radne snage ipak nije osjetio: broj državnih službenika u vrijeme Severa toliko se povećao da su izdaci za njih iznosili čak pet puta više nego u Augustovo doba.¹³

Ekonomska slika 3. stoljeća je, dakle, u cjelini tmurna. Ipak, André Chastagnol će upozoriti da u antici događaje oblikuju politička i vojna evolucija, a ne ekonomske promjene.¹⁴ Glavna zadaća svakog rimskog cara, tvrdio je Amijan Marcelin (o. 330-395), obrana je granica od vanjskog neprijatelja, što dolazi do izražaja na carskim spomenicima, a poglavito na kovanicama. Provale Kvada i Markomana u sjevernu Italiju za vladavine Marka Aurelija samo su najava onoga što će uslijediti u narednom stoljeću, koje je obilježeno dramatičnim ratovima i opetovanim upadima barbara na različitim dijelovima limesa, pa čak istovremeno na svim granicama (Germani na Rajni, Goti na Dunavu, Perzijanci na Eufratu). Rim se po prvi put povlači iz dijela osvojenih područja; ako i nisu značajni po veličini (današnja Rumunjska, teritorij na sjeveru Škotske, dijelovi Germanije i Afrike), gubici su priznanje nemoći i ruše mit o nepobjedivosti rimskih legija. Državu dodatno iscrpljuju pobune pretendenta na prijestolje i građanski ratovi. Takva situacija pogoduje sve većem utjecaju vojske, u čemu suvremeni kroničari prepoznaju jedan od ključnih razloga za krizu u Carstvu.¹⁵ Aurelije Viktor je dovodi u neposrednu vezu s ubojstvom cara Aleksandra (235), posljednjeg iz dinastije Severa. Nakon Aleksandrove smrti, kaže on, nižu se „vrlo kratke vladavine, građanski ratovi umjesto borbe protiv vanjskih neprijatelja, vladari

Slika 8. Dva tetrarha, početak 4. st. Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana

Visoki reljef iz Vatikanske biblioteke lijep je primjer tetrarhijskog portreta u egipatskome porfiru. Tetrarsi su prikazani u vojničkoj opremi, sa simbolom carskog i božanskog autoriteta (globus) u šaci. Glave su nediferencirane, bez individualnih svojstava, što ne dopušta preciznu atribuciju. Čini se da je gesta ruke položene na rame, koja je trebala potvrditi slogu među vladarima, bila važnija od pojedinačne prepoznatljivosti i anatomske vjerodostojnosti.



skromnog ili barbarskog podrijetla i slabog obrazovanja...“.¹⁶ To je vrijeme karijernih vojnika na čelu Carstva. Prvi je Maksimin (235-238), koji je od tračkog pastira postao časnik, pa vitez, tribun te, naposljetku, car. „Divljačke naravi, grub, ohol, pun prijezira...“ – Maksiminov opis u *Carskoj povijesti* možda i jest tendenciozno obojen, ali odgovara sačuvanim portretima toga vremena.¹⁷ Među njima se ističe čuveni Karakalin portret iz Kapitolijskih muzeja u Rimu, ponajbolji primjer vojničke fizionimije, s naglaskom na fizičkoj snazi i energiji vojskovođe; na njemu nema ni traga blagosti, koja prožima mudro lice Marka Aurelija i koja je – kako smatra Montesquieu – prva vrlina prinčeva.¹⁸ To su likovni prethodnici onih nezgrapnih porfirnih glava s kraja 3. i početka 4. stoljeća koje je netko nazvao „zastrašujućim“ (*Schreckbilder*) i koji zorno ilustriraju transformaciju Carstva u vojničku monarhiju (sl. 8). Gledajući ih, skloni smo povjerovati Laktanciju koji opetovano ističe barbarsku prirodu Di-

oklecijana (284-305) i njegovih suvladara i nasljednika. Za jednog od njih, Maksimina Daju (308-313), piše: „Tek je nedavno napustio stada i šume, odmah postao štitonoša, uskoro carski tjelesni čuvar, sutradan tribun, a onda i cezar“.¹⁹ Dioklecijan je, znamo, imao sličan put, ali najgori od svih bio je Galerije (305-311), koji se u svom barbarskom bijesu nije obrušio samo na kršćane, već i na najvažnije tekovine rimske civilizacije: dokinuo je govorništvo, zabranio odvjetništvo, dao prognati ili smaknuti poznavatelje prava, proglasio književnost za pokvarenu umjetnost... Laktancije ide tako daleko da mu pripisuje „neprijateljstvo spram rimskog imena“ i namjeru da preimenuje Carstvo „tako da se više ne zove Rimsko nego Dačko Carstvo“.²⁰

Takav razvoj događaja – koji pisci poput Laktancija ili Aurelija Viktora bez sumnje prikazuju donekle tendenciozno – bio je moguć i zato što je senatska aristokracija u međuvremenu izgubila zapovjedne položaje u vojsci, a time i stvarni politički utjecaj: od vremena Severa senatori obnašaju samo civilne dužnosti, ne i dužnosti tribuna ili legata legije. Posljednji legat zabilježen je za cara Valerijana (253-260), posljednji tribun oko 260. godine.²¹ Naposljetku je Galijen proglasom zabranio senatorima vojnu karijeru i pristup vojsci i na taj način oduzeo svaku važnost tradicionalnim republikanskim magistraturama.²² Sada car imenuje sve magistrate i tako kontrolira sastav senata, u čijim redovima je prisutan sve veći broj provincijalaca, ponajviše Afrikanaca i Grka iz Male Azije.²³ Gubitak utjecaja senata odražava se i u načinu izbora careva: Septimija Severa i njegove nasljednike izabrala je vojska u provincijama, što objašnjava sve izraženiji nerimski karakter njihove vladavine. Povratak na dinastijski princip nasljeđivanja u vrijeme Konstantina bit će odgovor na krizu carske vlasti uzrokovanu hirovitošću legija i brzim izmjenama vojnika za kormilom države. Osim tradicionalnih privilegija, nestaju i razlike između senatora iz patricijskih redova te onih iz redova plebejaca, dovoljno bogatih da kupe mjesto u senatu. Septimije Sever je prvi provincijalac na tronu, podrijetlom iz starosjedilačkog plemstva, a ne iz sloja rimskih kolonizatora; Makrin, koji će nakratko biti car (217), prvi je vitez na čelu države. Za razliku od svojih antičkih prethodnika, koji su mahom negativno nastrojeni prema događajima i akterima 3. stoljeća, neki će moderni povjesničari u njima prepoznati društvenu dinamiku blisku današnjem shvaćanju politike. Protivno ustaljenim tumačenjima, kaže Jones, za kasno Rimsko Carstvo karakterističan je visok stupanj društvene mobilnosti, poglavito u istočnom dijelu, gdje će takav

razvitak dovesti do uspostave činovničke klase koja će biti kičma bizantskog društva za narednih tisuću godina.²⁴ Paul Petit govori o „egalitarnim tendencijama“ (*aspirations égalitaires*) i pripisuje ih politici Severa koji se namjerno odriču elitističkog koncepta vlada-ra-humanista iz prethodnog stoljeća.²⁵ Lepeza mogućeg nije nikada bila tako širom otvorena kao u to doba, smatra Jean-Marie Carrié, stavljajući fenomen u širi kontekst demokratizacije kulture u kasnoj antici.²⁶ Doista, daleko smo od starog svijeta u kojemu je „svatko znao tko je, gdje mu je mjesto, i gdje će biti sutra“.²⁷

Događaj koji je politički potvrdio dolazak novog doba i novih mogućnosti – iako u svoje vrijeme, čini se, nije izazvao gotovo nikakvu pažnju suvremenika – je carski proglas iz 212. godine (*Constitutio Antoniniana*) kojim je Karakala svakom slobodnom stanovniku Carstva podario titulu rimskog građanina, isprva rezerviranu za građane Rima, a nakon Savezničkog rata početkom 1. stoljeća pr. Kr. i za druge narode na tlu Italije. Ta je odluka, za koju Petit kaže da predstavlja jedinstveni slučaj takvih razmjera u povijesti svijeta, čak i ako nije sasvim jasno kakve je implikacije imala na svakodnevni život u trenutku kada je donešena, potvrdila i ozakonila proces globalizacije rimskog društva.²⁸ Ne znamo je li Karakalin potez bio posljedica opsesije Aleksandrom Velikim – koji je bio tvorac prvoga velikog univerzalnog carstva – ali razvitak antičkoga svijeta dosegnuo je točku kada postaje moguće definirati *melting pot* u smislu u kojem taj termin danas koristimo opisujući SAD ili, u posljednje vrijeme, Europsku Uniju. Povjesničar Dion Kasije jedan je od rijetkih onodobnih pisaca koji komentira taj događaj; kao pripadnik senatske aristokracije, očekivano je neprijateljski raspoložen prema Severima i tvrdi da je glavni motiv pri donošenju edikta bila zarada, odnosno, pokušaj da se porezima poveća prihod državne blagajne.²⁹ U današnje vrijeme, kada ekonomska kriza ponovo potresa zapadni svijet, takav argument nam zvuči itekako poznato!

DECENTRALIZACIJA CARSTVA I ULOGA CARA

Istovremeno s procesom globalizacije Carstva grad Rim gubi na političkom utjecaju: car se s dvorom i državnim aparatom (*comitatus*) seli bliže granici, gdje se razvijaju nova regionalna središta – Trier (*Augusta Treverorum*) u Galiji, Köln (*Colonia Agrippina*) na granici s Germanijom, Milano (*Mediolanum*) u sjevernoj Italiji, Srijemska Mitrovica (*Sirmium*), blizu dunavskog limesa, Nikomedija u

Maloj Aziji i Antiohija u Siriji, blizu granice s Perzijom. Rezultat je politička decentralizacija koja će kulminirati u tetrarhijskom sustavu diobe vlasti na dva Augusta i njihova dva pomoćnika i nasljednika, Cezara. Dioklecijan i njegovi suvladari nazočni su proslavi careve dvadesete obljetnice vladanja (vicenalijske) u Rimu 303. godine, ali to je ujedno, čini se, prvi i jedini put da se cijela tetrarhijska obitelj našla na okupu u središtu Carstva.³⁰ Tijekom 4. stoljeća, posjeti careva daju se nabrojati na prste jedne ruke: nakon Konstantina, koji je u trideset godina vladavine vjerojatno dolazio samo dvaput (312. i 324.), oba puta kako bi proslavio pobjedu nad suparnicima, trebalo je čekati sve do 357. godine na prvi idući carski *adventus*, onaj njegova sina Konstancija II. (337-361). Amijanov opis Konstancijeva posjeta pokazuje gotovo antikvarski odnos careva prema drevnoj prijestolnici kojoj se dive, ali je zaobilaze.³¹ Rim više nije stvarna pozornica moći, već apstraktna vrijednost, ideja, što dolazi do izražaja u liku sveprisutne personifikacije grada na kovanicama toga doba. Decentralizaciji ili provincijalizaciji – kako god odlučimo krstiti te društvene promjene – pridonosi i to što senatorska aristokracija, odlukama cara udaljena iz vojnog vrha, zapostavljena na račun profesionalne dvorske birokracije, nije više obavezna boraviti u gradu, gdje je nekoć ostvarivala političke ambicije. Provincijski senatori, čiji se broj povećao tijekom 3. stoljeća, većinu vremena provode na svojim prostranim imanjima, zbog čega ne gube uobičajene privilegije. Spomenuti Auzonije sve je svoje brojne političke dužnosti, uključujući odgoj mladog cara Gracijana (375-383), obnašao u Galiji (Trieru). Da u tome nije bio usamljen, svjedoči sv. Augustin, kada govori o senatorima koji nikada nisu išli u Rim.³² Možemo pretpostaviti da su carevi namjerno poticali takav odnos kako bi se riješili mogućih političkih protivnika; uostalom, zgrada kurije na rimskom forumu, obnovljena za Dioklecijana, zasigurno ne bi bila u stanju primiti većinu od dvije tisuće senatora – koliko je senat teoretski brojao članova – da su svi oni prisustvovali njegovim zasjedanjima.³³

Jedna od prednosti života u provincijskoj osami za senatore sastojala se u oslobođenju od svih municipalnih davanja; riječ je o bijegu od velikih financijskih nameta koji su tradicionalno bili vezani uz gradsku aristokraciju. Možemo govoriti o svojevrsnoj *poreznoj oazi* koja se ustalila kao princip u kasnoj antici.³⁴ Odlazak aristokracije iz gradova i zapostavljanje tradicionalnih magistratskih dužnosti nisu promakli suvremenim kroničarima koji su u tome s pravom vidjeli jedan od razloga za probleme Carstva.³⁵ U drugoj

Slika 9.
Dioklecijanova
palača u 18. st.
Grafika iz mape
Roberta Adama
(1763).

Škotski arhitekt Robert Adam među prvima je pristupio sustavnom istraživanju palače koju je Dioklecijan dao podići na dalmatinskoj obali u blizini Salone. Na ovoj grafici iz njegove mape prikazano je južno pročelje, s karakterističnim lukovima koji su izvorno rastvarali stranu palače okrenutu moru.



polovici 4. stoljeća ti su komentari sve glasniji, pa tako Aurelije Viktor kritizira senatore da su odbacili odgovornost za državu u korist lagodnog života na svojim imanjima.³⁶ Riječ je o istim onim pripadnicima visokog društva koje vidimo u prikazima vesele ladanjske gozbe na raskošnim srebrnim pladnjevima i mozaicima iz 4. stoljeća, kako uživaju u blagodatima prirode, odnosno – bilo bi ispravnije reći – u bogatstvu svojih posjeda i privilegijama svoga položaja, baš kao što će biti slučaj na slikama Antoinea Watteaua koji u 18. stoljeću prikazuje francusku aristokraciju i njezine otmijene zabave u prirodi (*fêtes galantes*). Njihovo povlačenje na selo ne znači samo odustajanje od političkih ambicija, već ima porazne posljedice za održavanje gradova koji su u antici oduvijek opstajali zahvaljujući bogatim dobročiniteljima (*euergetes*) i njihovom izdašnom financiranju društvenog i vjerskog života.³⁷ O razmjerima fenomena govori sve manji broj natpisa koji komemoriraju nove zadužbine i graditeljske projekte lokalne aristokracije – u prošlosti glavni mehanizam razvoja antičkoga grada i pouzdan arhiv investicija vodećih obitelji. Oni gotovo da nestaju polovicom 3. stoljeća (s očekivanim iznimkama, primjerice u Sjevernoj Africi) i nikada više neće doseći vrhunac iz vremena Antonina.³⁸ Umjesto novih javnih građevina i razvoja urbane infrastrukture – iznimke su carske investicije, poglavito kupatila – u arhitekturi kasnog Carstva do izražaja dolaze velike ladanjske vile s elementima utvrde, odnosno, vojničkog logora. Među njima se ističu tetrarhijske palače kao što su Di-

Slika 10. Mozaik
gospodara Julija, 3.
st. Tunis, Muzej Bardo

Višebojni mozaik
iz jedne od brojnih
ladanjskih vila
pokazatelj je
ekonomskog napretka
sjevernoafričkih
provincija u 3.
stoljeću. Prikazuje
gospodara Julija
u obilasku svojih
posjeda, s inventarom
svega što je činilo
bogatstvo provincijske
aristokracije.
U središtu je
utvrđena vila, koja
može podsjetiti
na umanjenu
Dioklecijanovu palaču.

oklecijanova u Splitu (sl. 9) ili Galerijeva u Gamzigradu.³⁹ Politička izolacija aristokracije dolazi do izražaja i u arhitekturi obiteljske kuće (*domus*) u samome Rimu; one najraskošnije suvremenicima izgledaju poput „malih gradova“, s vlastitim forumima, hramovima, hipodromima i kupatilima.⁴⁰ Takav opis može nas podsjetiti na prikaze vila na brojnim sjevernoafričkim mozaicima, koji ilustriraju bogatstvo i samodostatnost provincijske aristokracije (sl. 10).

Vodeći rimski aristokrati poput Simaha i Nikomaha – koji sebe i sebi ravne vide kao „najbolji dio ljudskoga roda“ (*pars melior humani generis*) – na takve su gledali s visoka, poglavito na nove senatore u Konstantinopolu.⁴¹ Ipak, Amijan Marcelin posebno je kritičan upravo prema velikim rimskim obiteljima koje nisu sačuvale puno od vrlina svojih predaka i umjesto toga se odaju raznoraznim neumjerenostima i banalnostima: „Neki, ozbiljna izraza na licu, preko svake mjere hvale svoje bogatstvo i prihode s brojnih posjeda koji se prostiru od Istoka do Zapada... kao da ne znaju da njihovi preci, koji su zaslužni za veličinu Rima, svoju slavu nisu dugovali



novcu, već hrabrosti u žestokim ratovima...“.⁴² Amijan s posebnim prezirom opisuje njihove bogate gozbe, koje su pravi izlog taština: „Kojiput daju donijeti vagu da bi se izvagnuli riba, ptica ili puh koje je domaćin ponudio za jelo. Gostima se dosađuje upornim iščudivanjem nad neviđenom veličinom tih stvorenja, a brojni sekretari sve to marljivo bilježe u svoje bilježnice...“.⁴³ Potpuno su posvećeni sebi i raskoši koja ih okružuje, stoga ne čudi da njihove ambicije ne sežu daleko: „Malo dulje putovanje, kako bi posjetili svoje imanje ili bili nazočni u lovu, gdje sav posao za njih odrađuju drugi, za neke predstavlja podvig ravan junačkim djelima Aleksandra Velikog ili Cezara...“.⁴⁴ Ovi nas komentari mogu podsjetiti na *Trimalhionovu gozbu*, ali za razliku od satiričnog Petronijeva teksta iz 1. stoljeća, u povijesnom djelu Amijana Marcelina, Grka i bivšeg vojnika, do izražaja dolazi sve veći jaz koji u drugoj polovici 4. stoljeća razdvaja staru i novu, senatsku i vojničku aristokraciju.



Usporedo s ovim promjenama, kako smo vidjeli, rastu značenje i uloga vladara koji u svojoj osobi više no ikada utjelovljuje Carstvo. Ako se nekoć, u doba Republike, smatralo da je Rim ondje gdje je senat (*sanctus senatus*), koji predstavlja „ljudsku, kolektivnu i trajnu kvintesenciju Rima“, u vrijeme Komoda (180-193) prvi put čujemo argument da je Rim ondje gdje je car.⁴⁵ Takva doktrina je nova i na neki način revolucionarna; otad, „gdje god da je proglašen vladarem, gdje god da se bori ili upravlja, car utjelovljuje prisustvo Rima i njegovu sudbinu“.⁴⁶ Iako se pravni temelji vlasti (*imperium*) u odnosu na prethodna stoljeća u teoriji nisu promijenili, ona je sve više u rukama jednog čovjeka. Dion Kasijs, govoreći o Augustu, ali iz perspektive čovjeka 3. stoljeća, kaže da carevi imaju „vrhovnu vlast u svim stvarima, kako svjetovnim tako i religijskim“.⁴⁷ Religijske konotacije sve ih više približavaju bogovima, odnosno, vrhovnom božanstvu, što dolazi do izražaja i u evoluciji carskoga kulta; pridjev svet (*sacer*) postaje sinonim za carski u nazivima kao što su *domus sacra* (carska palača), *urbs sacra* (carski grad) itd.⁴⁸ Počevši s Komodom, uz carevo ime javljaju se atributi koji sadrže moralne kategorije i naglašavaju zaštitu i pokroviteljstvo božanstva (*felix, victor, invictus*). U vrijeme Galijena, nove počasti dolaze do izražaja u sve češćim i dužim superlativima: car je *victoriosissimus* ili *fortissimus*, carica je *sanctissima*, a mladi prinčevi *Castores nobilissimi*. Za Valentinijana I. (364-375) i njegova brata Valenta (364-378) česte su titule „vječni vladari“ (*perennes Augusti, aeterni*

imperatores), a Teodozije (379-395) je „najsvetiji vladar“ (*sacratissimus princeps*) i „naša vječnost“ (*nostra perennitas*). U Kalendaru iz 354. godine svetkovine carskoga kulta i obljetnice diviniziranih vladara, popraćeni igrama u amfiteatru i cirku, dominiraju godinom, određujući ritam javnog života u gradu i Carstvu u većoj mjeri nego religijske svetkovine.⁴⁹

Ceremonijal na dvoru pod utjecajem je tradicije ugaslih helenističkih monarhija, ali i Perzije – Montesquieu govori o „azijskoj pompi“ (*pompe asiatique*).⁵⁰ Povezana s vojničkim i monarhičkim karakterom carske moći, to je evolucija u smjeru orijentalnog despotizma, na što upućuje i dotad nerabljeni izraz poštovanja „naš gospodar“ (*dominus noster*), na samom početku nabiranja svečanih titula vladara, što ima, dakako, izražene religijske konotacije.⁵¹ Aurelije Viktor napada Dioklecijana da je prvi tražio da ga se štuje poput boga i nosio odjeću obrubljenu zlatom, obuću od svile, grimiz i drago kamenje, premda takva raskoš ne priliči rimskom građaninu.⁵² Dioklecijanova sklonost pretjerivanju bila je, očekivano, pripisana skromnom, nearistokratskom podrijetlu i nedostatku klasičnog obrazovanja, ali danas možemo bolje procijeniti njegove motive koji svojedobno nisu naišli na odobravanje suvremenika. Istina je da dinastijska politika kakvu su provodili Antonini u 2. stoljeću, zasnovana na pripadnosti tradicionalnim rimskim, odnosno, italiskim obiteljima, nije bila moguća u slučaju vojničkih careva 3. stoljeća; u nedostatku prestižnog podrijetla, morali su se zadovoljiti Fortuninom naklonošću, sumnjivim proročanstvima ili crnom magijom. No, u svijetu u kojemu je toliko toga ovisilo o jednom čovjeku, neki vid neposredne veze s božanstvom bio je neophodan kako bi se figuri vladara vratila karizma koju je nekoć imao August, potomak Božanskog Julija i Venere Roditeljice (*Venus Genetrix*). Istočnjačke koncepcije nudile su brojna, različita rješenja, od Komodova koketiranja s mitraizmom, Elagabala (218-222) i njegova Crnog kamena iz Emese u Siriji, ili Aurelijana (270-275), za kojega je novo vrhovno božanstvo postalo Nepobjedivo sunce (*Sol Invictus*), sve do Konstantina (307-337) koji je širom otvorio vrata Carstva kršćanstvu i kršćanskome Bogu. „Odabrani vođa“ nije više bio samo rezultat vojničkog hira i potpore legija, kako se moglo učiniti suvremenima nakon krize 3. stoljeća; sada je i sam izbor vojske proglašen djelovanjem više sile, dolazio je s neba i bio uvjetovan nekim drugim, smrtnicima neshvatljivim kriterijima.⁵³ Božanski pedigree vladara omogućio je i ponovnu uspostavu dinastijskog principa u Konstantinovo vrijeme. Njime je, nakon dugog niza građanskih ratova, u kojima je nestao Diokleci-

Slika 11. Rim, trijumfalni stup Marka Aurelija (detalji), oko 180.

Trijumfalni stup Marka Aurelija rađen je po uzoru na onaj na Trajanovu forumu, podignut nekih 60-ak godina ranije. Za razliku od Trajana, Marko Aurelije je često prikazan frontalno, što najavljuje novi, drugačiji pogled na cara i na njegovu ulogu u kasnome Carstvu.

janov politički eksperiment, sva vlast ponovo bila u rukama jednog čovjeka.⁵⁴

Promjene koje su se dogodile u shvaćanju uloge rimskoga cara dadu se pouzdano pratiti već na javnim spomenicima 2. stoljeća. U tom smislu znakovite su razlike između prikaza Trajana i Marka Aurelija na njihovim trijumfalnim stupovima u Rimu, podignutim na početku, odnosno, pri kraju toga stoljeća. Za razliku od Trajana, Marko Aurelije je



često prikazan frontalno (sl. 11); takav prikaz izdvaja ga od ostalih sudionika i daje mu središnje mjesto u kompoziciji koja je čitava podređena njegovoj figuri. Tome treba pridodati sve izraženiju simetričnost kompozicije, kao i ikonografsku perspektivu koja se udaljava od antičkog iluzionizma kako bi naglasila simboličke vrijednosti i odnose veličine zasnovane na hijerarhiji. Promjene u likovnim prikazima odgovaraju onima u dvorskom ceremonijalu; taj je sve razrađeniji, osmišljen da vladara izdigne iznad ostalih, učini gotovo nedostupnim. Ritualna repetitivnost, koja dolazi do izražaja u pozdravnim aklamacijama, odgovara sve većoj ukočenosti i repetitivnosti u likovnim prikazima.⁵⁵ U opisu Konstancijeva posjeta Rimu (357), Amijan Marcelin nam je ostavio ponajbolji uvid u nedodirljivu, despotsku auru cara u kasnome Carstvu, što će ostati trajno obilježje bizantskog dvora u narednim stoljećima.⁵⁶ Svaki izlet pjesničke mašte bio je dopušten pri slavljenju njegova Veličanstva: Klaudijan u jednom panegiriku uspoređuje Honorija (395–423) s „jutarnjom zvijezdom ili Jupiterom Gromovnikom, koji je svoje zrake pomiješao s onima boga Bakha“.⁵⁷ Na vijest o Honorijevu rođenju, nadodaje drugdje pjesnik, čak je i Apolonovo proročište u Delfima prekinulo svoju dugu šutnju!⁵⁸ Bez obzira na to što mitološke refe-

Slika 12. Istanbul, postolje Teodozijeve obeliska, oko 390.

Teodozijev obelisk posljednji je u nizu velikih egipatskih spomenika koje su carevi dali postaviti kao dokaz veličine i neograničene moći u središtima Carstva (Rim, Konstantinopol). Na donjem dijelu postolja u reljefu je prikazan zahtjevan pothvat dopreme obeliska iz Egipta i njegova postavljanja na hipodromu u Konstantinopolu. Povjesničar Amijan Marcellin opisuje sličan pothvat u vrijeme Konstancija II. (357), koji je također dao postaviti obelisk na hipodromu, ali u Rimu.



rence u ovom i sličnim slučajevima nisu više od pjesničke slike – upravo je Honorijev otac Teodozije zatvorio poganske hramove i zabranio drevne kultove – one zorno pokazuju koliko je vladar daleko od negdašnjeg ideala *res publicae*, sve manje rimski građanin i *primus inter pares*, a sve više *dominus*, gospodar nad podanicima.

Takav položaj, koji se ogleda i u upotrebi aureole – motiva koji će kršćanska umjetnost pretvoriti u znak svetosti – sve je bliže vjerskom autoritetu. Auzonije u *Uskrsnjoj himni* naziva cara Valentinijana „Ocem“ jedinstvenog, nedjeljivog Carstva te uspoređuje njega i sinove Gracijana i Valentinijana II. sa Svetim Trojstvom.⁵⁹ Isti autor u pozdravnom govoru iz 379. godine hvali čednost mladoga cara Gracijana (375-383) uspoređujući ga s drevnim svećenicima (*pontifeks, flamen*), pa čak i s vestalkom.⁶⁰ Nestala je slika cara suborca, uobičajena na Trajanovu stupu, a ravnoteža između njegove vojničke i građanske uloge – koja je još uvijek prisutna na reljefima s Konstantinova slavoluka u Rimu iz 315. godine – usko-

Slika 13. a-b)
Kovanica (avers i
revers) Valentinijana
III. (423-455).
Arheološki muzej
Zagreb

Portret Valentinijana III. na aversu, s bogato ukrašenom dijamantom u kosi, popraćen je na reversu prikazom cara koji gazi neprijatelja u obliku zmije (zmaja) s ljudskom glavom. Taj je simbolički prikaz početkom 5. st. zamijenio antropomorfni lik pobijeđenog barbarina (vidi sl. 3b), dodatno određujući cara kao kršćanskoga šampiona u borbi za očuvanje pravovjerja.



ro će biti narušena.⁶¹ Demonstracija takvih promjena vidljiva je na postolju Teodozijeva obelisksa koji je krajem 4. stoljeća podignut na hipodromu u Konstantinopolu (sl. 12): dok je na jednoj strani postolja prikazan tradicionalni vojnički trijumf, na trima preostalima su scene u hipodromu, s carem koji nadgleda odvijanje igara. To je u međuvremenu postala omiljena reprezentacijska slika političke elite kasnoga Carstva. Takav pristup zamagluje kako realan izgled vladara (što potvrđuju sačuvani portreti, gotovo neprepoznatljivi u svojoj ukočenoj jednoličnosti i idealizaciji), tako i konkretna djela i kvalitete čovjeka. Prikazan kao vojskovođa u bitkama koje nije nikada osobno vodio, trijumfator koji gazi pobijeđenog neprijatelja u obliku zmije, više simboličnog nego stvarnog, car je utjelovljenje ideje Rima koja opstaje u domeni imaginarnog (sl. 13). U stvarnosti, njegova je moć bila ograničena i ovisila je o barbarima u vojsci i tisućama činovnika koji su premrežavali Carstvo. Njihova pohlepa i korumpiranost jedno su od stalnih mjesta u suvremenim izvorima; posebno dolaze do izražaja u carskim zakonima, koji opetovano nalažu kazne za ista kriminalna djela, ukazujući na nemogućnost stvarne kontrole nad počiniteljima.⁶² Ipak, i u takvom svijetu, careva slika – makar bila malena poput one na novcu – i dalje je poruka kontinuiteta i ekvivalent službenih proglašenja koji odišu optimizmom: „Neka svi bace pogled na široke ravnice pune dozrelog žita i na livade koje je obilna kiša bogato uresila cvijećem i biljkama i neka se vesele što uživaju najveći mir u sigurnosti i obilju...“.⁶³ No, oni više ne zvuče sasvim vjerodostojno.

Jesu li suvremenici bili svjesni krize? Sv. Ciprijan u Kartagi i Dionizije u Aleksandriji u svojim pismima turobnim tonom opisuju Carstvo polovicom 3. stoljeća: „Sve nestaje: poštenje među sucima, povjerenje među prijateljima, vještina u umjetnostima, dostojanstvo u običajima“.⁶⁴ Ako smo posumnjali da su biskupi pri-

strani, iz jednostavnog razloga što su krvavi Valerijanovi progoni za kršćane neminovno morali biti zastrašujuće iskustvo, moramo ustanoviti da niti pogani nisu ništa manje dramatični u tonu kada se osvrću na stanje u državi. Tako Ciprijanov suvremenik i povjesničar Herodijan piše: „Od Augusta do Marka Aurelija nije bilo tako brzih izmjena vladara, tako promjenljive sudbine u ratovima, toliko nemira među stanovništvom provincija, razaranja gradova; nikada nije bilo toliko potresa, epidemija kuge, tirana i careva tako neznatnih karijera“.⁶⁵ Herodijan je, dakako, također mogao biti pristran; moralizatorska nota duboko je usađena u antičkoj historiografiji i uvijek je bilo pojedinaca koji su osjećali da u njihovo doba sve ide nagore ili su se zgražali nad običajima što neminovno vode u propast. Na to nas svojim trezvenim, pomalo rezigniranim glasom stoika podsjeća Marko Aurelije: „Sjeti se načas, radi boljeg razumijevanja, Vespazijanova doba, i vidjet ćeš sve nabrojene stvari: ljude koji se žene, podižu djecu, boluju, umiru, međusobno se tuku, priređuju svečanosti, trguju, bave se zemljoradnjom, ulizuju se ili bahate, sumnjičavi su, kuju urote, mole se za smrt drugih, nariču nad vlastitom sudbinom, vole se, gomilaju blago, žude za konzulatom i prijestoljem...“.⁶⁶



Slika 14. Zagrobni portret muškarca, Egipt, druga pol. 2. st. Beč, Kunsthistorisches Museum

Upečatljivi portret mladog muškarca u tehnici enkaustike tipičan je proizvod helenističko-rimske kulture u Egiptu, gdje su takvi portreti umetani na drvene sanduke mumificiranih pokojnika u egipatskoj tradiciji. Frizura i brada govore u prilog dataciji u antoninsko razdoblje.

II.

NOVI POGLED NA SVIJET

Bio si, čovječe, građanin ove velike države. Zar ima neke razlike, pet godina ili stotinu? Što je prema Zakonu, jednako je za sve. Što, dakle, ima strašno u tome ako te iz države udaljuje ne tiranin, ne nepravedni sudac, već Priroda koja te u nju dovela. Tako i glumca sa scene udaljuje pretor koji ga je primio. „Ali, nisam odigrao pet, već samo tri čina“. Lijepo rečeno. U životu se, međutim, tri čina računaju kao cijela drama. Jer, kada valja završiti, to označuje onaj koji je sastavio cjelinu, a koji je sada razrješuje. Ti, pak, ni u jednome ni u drugome nisi odgovoran. Idi, dakle, milostivo. Milostiv je i onaj koji te oslobađa.

Marko Aurelije (*Samome sebi*, XII, 36)

Nedostatak središta, buđenje autohtonih tradicija, snažan utjecaj Istoka... iz kojeg god kuta sagledavali spomenute promjene, jedna od vidljivih manifestacija krize – slažu se gotovo svi istraživači – slabljenje je helenističkih zasada u rimskome društvu, od kojih je najvažnija klasična kultura. Pa ipak, u vrijeme Antonina, kojemu se iznova vraćamo kao ishodišnoj točki u ovoj raspravi, carevi pokazuju izrazitu sklonost prema grčkoj umjetnosti (Hadrijan) i filozofiji (Marko Aurelije). Da nije riječ o ograničenoj inicijativi prosvjetljenih pojedinaca koji odudaraju od svoje okoline, pokazuje usporedba s Neronom koji je – samo pola stoljeća ranije – gajio slične sklonosti prema grčkoj kulturi, ali su one za njegove suvremenike bile samo jedan u nizu pokazatelja careve iščašene prirode. Sudjelovanje na pjesničkim natjecanjima smatrano je nedostojnim cara, brada koju je nosio nedostojnom Rimljanina, a solarna kruna na velikom kolosu s njegovim crtama lica neumjesnim koketiranjem s diviniziranim helenističkim vladarima.⁶⁷ U 2. stoljeću sve se to izmijenilo, počevši s modom nošenja brade kakva krase Hadrijanovo lice na njegovim brojnim portretima, a koju zajedljivi životopisci

pripisuju lošem i rošavom tenu. Još od antičkih vremena razdoblje dinastije Antonina i Severa često je nazivano *Drugom sofistikom*, čime su se htjeli istaknuti važnost klasične kulture i obrazovanja te ishodište helenističko-rimske civilizacije u Grčkoj 5. stoljeća. Dakako da je Rim već odavna bio heleniziran, ali taj se proces u prošlosti prije svega mogao dovesti u vezu s društvenom elitom. U Carstvu se krug onih koji su u njemu sudjelovali proširio, pod utjecajem globalizirajućih tendencija – političke, društvene i religijske naravi – koje su postupno mijenjale strukturu rimske države iznutra. Predstavnici *Druge sofistike* su vrlo različiti, od careva poput Hadrijana, kojem je graditeljska aktivnost u Ateni priskrbila počasnu titulu suosnivača grada (uz legendarnog Tezeja), ili Marka Aurelija, koji zapisuje svoja razmišljanja na grčkom (*Samome sebi*), do putujućih govornika poput Lukijana sa Samosate – koji djeluje u Ateni, Rimu, Aleksandriji, Galiji – i brojnih kozmopolitskih apatrida koji diljem Carstva pronose nove religije i kultove. Naposljetku, ne zaboravimo da se i širenje kršćanstva u to vrijeme još uvijek događa u okrilju grčkoga jezika, na kojemu se odvija liturgija rane zajednice.⁶⁸

Dominacija klasičnoga likovnog izraza u umjetnosti Hadrijanova doba – obilje kopija grčkih remek-djela u skulpturi i slikarstvu te procvat neoatičkih radionica (koje proizvode raskošne kamene sarkofage ukrašene mitološkim temama) – manifestacije su takve klime u umjetnosti. Johann Joachim Winckelmann, čiji je sud dugo bio prihvaćen kao sinonim dobrog ukusa, govori o *Dobu oponašatelja*, ali Jas Elsner u tom procesu ne vidi samo hladni akademizam bez budućnosti, već još jednu u nizu transformacija rimskoga svijeta: „Narodi čitavog Carstva, od Britanije i Hispanije do Egipta i Sirije nisu više dijelili samo zajedničku monetu, gospodarstvo, vojsku i vladu, nego i ideologiju zajedničkih grčko-rimskih mitova, javnih rituala i religijskih ceremonija“.⁶⁹ Nakon stoljeća unutrašnjih konflikata i preispitivanja, Rim je doista nadrastao definiciju zajednice prema etničkoj pripadnosti (Latini), prema jeziku (Grci) ili prema vjeri (Židovi); s *Antoninijanskim ustavom* iz 212. godine, netko je mogao postati rimskim građaninom i dijeliti sve privilegije toga (pravnog) statusa čak i ako nije rođenjem pripadao zajednici.⁷⁰ Novi (stari) identitet u sebi je objedinjavao sve one vrline i običaje što su ih Rimljani voljeli smatrati svojim, a koje su nastale kroz stoljeća kulturne interakcije sa susjedima, poglavito, dakako, Grcima. To je sadržaj pojma *Romanitas*. Nije nimalo neobično što ga među prvima koristi kršćanin Tertulijan (o. 160-220), jer je princip adopcije

koji iz njega proizlazi bio i temeljni princip pripadnosti kršćanskoj zajednici.⁷¹ Tako će promjene u društvu u vrijeme *Druge sofistike* sudbinu Carstva u konačnici povezati s kršćanstvom. O tomu svjedoči ushićeni komentar hispanskog svećenika Orozija s početka 5. stoljeća: „Širina Istoka, prostranstvo Sjevera, velike površine na Jugu, najveća i najsigurnija naselja na velikim otocima, posvuda svi imaju istu pripadnost i zakone kao i ja, budući da dolazim ovamo kao Rimljanin i kršćanin, k Rimljanima i kršćanima...“.⁷² Dakako, u međuvremenu je Konstantinu pošlo za rukom ono što filozof Celzo, autor *Istinite riječi protiv kršćana*, još donedavno nije nikako smatrao ostvarivim: „Kada bi bilo moguće da svi narodi koji nastavaju Europu, Aziju, Afriku, kako Grci tako i barbari, sve do kraja svijeta, budu ujedinjeni u zajednicu jedne jedine religije, možda bi pokušaj poput vašega imao nade u uspjeh. Ali, to je puka tlapnja, s obzirom na raznolikost naroda i njihovih običaja“.⁷³

Poput Celza, mnogi nisu dijelili Orozijevo oduševljenje promjenama; one su u običnom čovjeku izazivale strahove, a među intelektualnom elitom sumnjičavost. Juvenal je primjer Rimljanina starog kova, koji u to kozmopolitsko doba ne voli ni novine, niti strance, poglavito ako dolaze s uvijek sumnjivog Istoka, koji je nekoć uspio pokvariti Marka Antonija i brojne dobre Rimljane: „Oront je izlio svoje muljevite vode praznovjerja u Tiber i donio sa sobom (strani) govor i moral, svirače frula, harfi, tamburina...“, kaže on, aludirajući na sirijske (orijentalne) kultove koji su u njegovo doba preplavili Rim ekstatičnim i orgijastičkim ritualima.⁷⁴ Praznovjerje, neznanje, šarlatanstvo – to su optužbe koje pljušte na račun stranaca i njihovih kultova, među njima i na račun kršćana. Nepovjerenje prema *barbarskim običajima* oduvijek je bila karakteristična crta rimskog karaktera; moramo pretpostaviti da je ono barem djelomično posljedica vjerskih uvjerenja i običaja, što nam nameće ključno pitanje vitalnosti tradicionalne rimske religije: predstavlja li ona i dalje skup vjerodostojnih „priopćenja i predanja“ koja ne treba dovoditi u pitanje, kako kaže Tacit?⁷⁵ Još bolje: kako to da je upravo u razdoblju *Druge sofistike*, toliko sklone klasičnoj kulturi i uzorima, antički politeizam ustuknuo pred religijama sasvim drugačije prirode i kultovima sasvim drugačije organizacije? Brojni stručnjaci stanje u tradicionalnoj rimskoj religiji u tom razdoblju uspoređuju s anarhijom koja je zavládala u političkom životu Carstva, vjerojatno s pravom; u Rimu su politika i religija ionako oduvijek bili usko povezani pa je logično pretpostaviti da su sve veći politički i

ekonomski problemi ostavili traga i doveli do gubitka povjerenja u stare bogove.⁷⁶ Johannes Geffcken je mogao ustvrditi da se nakon polovice 3. stoljeća naglo smanjio broj epigrafskih spomenika religijskog i kulturnog sadržaja u rimskom svijetu; bez obzira na pozive na oprez u tumačenju tog fenomena, nestanak natpisa mnogi vide kao jedan od ključnih dokaza za krizu tradicionalne religije.⁷⁷

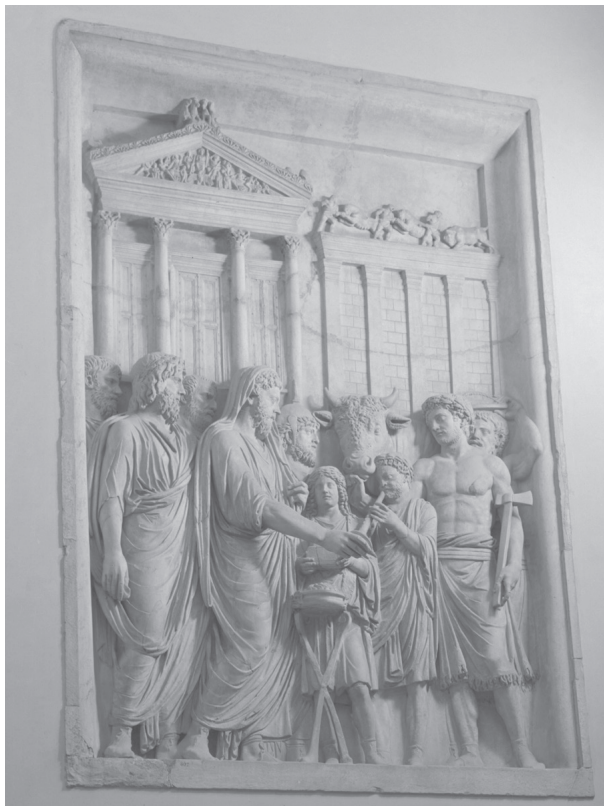
KRIZA TRADICIONALNE RELIGIJE

Mnogi će reći da je rimska religija ili, bolje, religioznost dobrim dijelom nepoznanica i da ne postoji autentično rimsko vjersko iskustvo.⁷⁸ Politeizam drevne Grčke i Rima činili su brojni kultovi, posvećeni velikom broju bogova i božanstava, kojima su se u vrijeme širenja rimske države stalno pridodavali novi, što je na posljetku stvorilo sliku o prosvijećenom, tolerantnom odnosu Rimljana prema religiji. Doista, religija je u Carstvu, nakon početnog nepovjerenja prema stranim kultovima, rijetko bila kamen spoticanja; čak i u slučaju jednog notorno neuračunljivog cara kakav je bio Kaligula, bilo je moguće spriječiti postavljanje carskoga kipa u Jeruzalemskom hramu uz objašnjenje kako to zabranjuju židovski vjerski običaji.⁷⁹ „Na kraju dugog procesa upijanja naroda i država, Rimsko Carstvo je dovršena cjelina i povjesničaru nudi primjer apsolutne tolerancije, kako na zemlji tako i na nebu“, tvrdi Ramsay MacMullen.⁸⁰ Iako je prisiljen iz takve, pretjerano idilične slike izuzeti proganjane kršćane, Židove, druide, zvjezdoznance ili *matematičare* – koji nisu dio službeno autoriziranog panteona (*religiones licitae*) – njegova tvrdnja ipak počiva na solidnim činjenicama, koje proizlaze iz prirode rimskoga politeizma.⁸¹

Treba reći da su Rimljani za sebe – barem tako piše Salustije – mislili da su „najpobožniji među smrtnicima“ (*religiosissimi mortales*) i upravo u skrupuloznom poštivanju obaveza prema bogovima vidjeli su razloge svoga osobnog i kolektivnog uspjeha. Pobožnost je vrlina bez koje nema sreće za državu, dokazuje to epitet *PIVS* u službenim titulama; u skladu s time, jedna od najčešćih scena u umjetnosti jest prikaz cara u ulozi vrhovnog svećenika (*pontifex maximus*) kako, na čelu svećeničkog kolegija, prinosi žrtvu bogovima (sl. 15). Zastupljena je na gotovo svakom značajnijem javnom spomeniku: na Augustovu Oltaru Mira (*Ara Pacis*) dominira žrtvena povorka, koja se ponavlja na žrtveniku i ogradnom zidu; na Trajanovu stupu scena se javlja čak osam puta, na ključnim mjestima

Slika 15. Reljef Marka Aurelija i žrtvene povorke, oko 175. Rim, Palazzo dei Conservatori

Marko Aurelije je prikazan kao veliki svećenik, *velato capite*, u završnom činu trijumfalne povorke, koji se odvijao ispred Jupiterova hrama na rimskome Kapitoliju. Na detaljno prikazanom zabatu hrama prepoznatljiva je tzv. Kapitolijska trijada (Jupiter, Junona i Minerva) u središtu. Reljef je vjerojatno pripadao istom spomeniku (slavoluku ili tetrapilonu) kao i onaj s prikazom trijumfalne povorke (vidi sl. 33).



narativnog friza, naglašavajući vezu između careve pobožnosti, naklonosti bogova i konačnog uspjeha u ratu. Od osam Hadrijanovih reljefa (*tondi*) koji su nanovo upotrijebljeni na Konstantinovom rimskom slavoluku iz 315. godine, na četiri je prikazan car u trenutku prinošenja žrtve ljevanice (vidi sl. 97). Dodamo li tomu i jedno polje iz vremena Marka Aurelija, broj reljefa s prikazom žrtve na istom se slavoluku penje na čak pet monumentalnih primjera! Rjeđe je prikazan sam čin ubijanja životinje, kao što je slučaj na reljefu s Oltara Pobožnosti (*Ara Pietatis*) ili na čaši iz Boscorealea, iz Tiberijeva vremena (vidi sl. 136).⁸² Standardizirana ikonografija otkriva da je riječ o simbolički pojednostavljenom, ikoničnom prikazu događaja, koji nema za cilj povijesnu objektivnost kakvu susrećemo na brojnim spomenicima rimskoga komemorativnog reljefa; umjesto toga, ona ističe njegovu liturgijsku namjenu, s ciljem da promatrača potakne da kroz kontemplaciju likovnog djela sudjeluje u virtualnom ritualu javne pobožnosti.⁸³

Bez obzira na skeptične Ciceronove ili Senekine primjedbe (često su to razmišljanja koja su namijenjena uskom, vjerojatno odabra-

nom krugu čitalaca, upućenih u grčku filozofiju i znanost), negirati postojanje bogova u javnosti bilo je neprihvatljivo i predstavljalo je napad na samu državu, koja je opstajala i rasla na dobrim odnosima s bogovima (*pax deorum*). Uostalom, religija je bila dio naslijeđa predaka (*mos maiorum*), sveukupnost njihovih vjerovanja (to je smisao grčke riječi *ta patria*), a pretci i tradicija igrali su važnu ulogu ne samo u životu pojedinih velikih aristokratskih obitelji, nego i rimske države općenito. Ona počiva, kaže pjesnik Enije, na drevnim običajima i (slavnim) muževima (*moribus antiquis res stat Romana virisque*).⁸⁴ Ilustracija takvog stava su posmrtni maske predaka u kućama patricija koji su ih pokazivali u javnosti prigodom pogreba nekog od članova obitelji – običaj koji je počeo jenjavati u doba Carstva, ali nije nikada sasvim iščeznuo. Pragmatični duh Rimljana iz toga je mogao izvući zaključak da je propitkivanje istinitosti naslijeđenih vjerskih uvjerenja u najmanju ruku nepotrebno; za povjesničara Tita Livija svi ti drevni običaji, koliko god bilo teško prihvatiti njihovu vjerodostojnost, naprosto moraju imati odgovarajuće značenje, budući da su i najmudriji među precima u njih vjerovali.⁸⁵ Od Augustova vremena takav je stav bio dodatno potican stalnim inzistiranjem na oponašanju carskog modela izvrsnosti koji je u sebi sadržavao recept za sretnu sadašnjost te garanciju budućnosti. Svaka promjena, u svjetlu odmicanja od zadanog modela, izazivala je podozrivost i dovodila se u vezu s izvanjskim utjecajima, što se prepoznavalo u stalnom strahu od orijentalizacije ili barbarizacije rimskog načina života i neminovnoga moralnog propadanja. Sakralizacija tradicije pomaže nam shvatiti Celzove napade na kršćane i Židove, koje optužuje za pobunu protiv države i za vjerski razdor: Židovi su se pod Mojsijevim vodstvom pobunili protiv zakonitog vladara u Egiptu, a kršćani su još i gori – izdajnici u odnosu na vlastito duhovno tlo (judaizam).⁸⁶

Rimska pobožnost, u kojem god smislu je shvatili, podrazumijevala je da se svaki drevni kult poštiva i nastavi, čak i kada je riječ o nerimskim božanstvima. Tit Livije piše o slučaju Scipionova legata Pleminija koji je, nakon što su Rimljani u ratu protiv Hanibala osvojili grad Lokri u Kalabriji (204. pr. Kr.), opljačkao blago iz Prozerpinine riznice „na koju se nitko osim Makedonca Pira nije usudio staviti ruku“.⁸⁷ Nakon pritužbe stanovnika rimski je senat osnovao povjerenstvo i proveo istragu te proglasio Pleminija krivim, a oštećenim Lokranima ponudio zadovoljštinu.⁸⁸ Takav bezbožan čin ne baca ljagu samo na pojedinca; Kvint Fulvije Flak, koji je u Krotonu

opljačkao pokrov s Junonina (Herina) hrama, s namjerom da ga upotrijebi za novi hram u Rimu, počinio je oskvrnuće „za koje će biti odgovoran čitav rimski narod“. ⁸⁹ Senat je i u ovom slučaju ponudio zadovoljštinu oštećenima i naredio da se oteti dijelovi vrate u Junonin hram, a da se božicu moli za oprost. Ciceron zato hvali Pompeja, jer u Jeruzalemu nije dirao blago u Hramu ne samo iz obzira prema židovskoj vjeri – koju Ciceron inače zove barbarskim praznovjerjem – već i zbog „vlastitog osjećaja časti“. ⁹⁰ Brojni primjeri rimskih vladara, koji prinose žrtve na oltare domaćih, regionalnih božanstava, dokaz su ne samo politike vjerske tolerancije, već prije svega uloge cara kao zaštitnika tradicije koja jedina Carstvu može osigurati kontinuitet i sreću. ⁹¹ Odatle i opetovani proglasi koji Židovima i kršćanima strogo zabranjuju proslitizam, odnosno, širenje vjere. Notorni Dioklecijanov proglas iz 303. godine, koji je bio zakonskom osnovom za krvave progone kršćana, jasno nalaže da svatko treba slijediti vjeru svojih predaka, iz čega proizlazi da je štovanje tradicionalnih kultova ujedno i dokaz lojalnosti prema Carstvu. To je smisao Simahove peticije iz 384. godine, kojom traži od (kršćanskoga) cara Valentinijana II. povrat Oltara Pobjede u senatsku kuriju u Rimu, jer je tradicionalna vjera uvjet za dobrobit rimske države, a vjerski pluralizam (politeizam) dio je te tradicije: „Svatko ima svoje običaje i svoj vlastiti kult“. ⁹² Tertulijan baš to predbacuje svojim sugrađanima: „Vi pogani zahtijevate da se vjeruje u nešto samo zato jer tako nalaže tradicija“. ⁹³ Pritom ih podsjeća da su promjene prisutne posvuda: „U vašim odijelima, vašoj hrani, običajima i osjećajima, pa čak i u vašem jeziku, odrekli ste se svojih predaka. Stalno hvalite prošlost, a ipak svoj život mijenjate iz dana u dan.“ ⁹⁴ Dva stoljeća nakon Tertulijana, sv. Augustin – također Afrikanac – napisat će *Božju državu* ne da bi opovrgnuo tradiciju na koju se pozivao Simah, već da bi svima dokazao kako je sve do pobjede kršćanstva ona bila krivo tumačena.

No, unatoč takvom konzervativnom odnosu prema tradiciji stari su Rimljani često prozivani kao suštinski nereligiozan narod: „Ono što u rimskom slučaju nazivamo ‘religijom’ u nekom drugom kontekstu, na nekom drugom mjestu i u drugoj atmosferi gotovo da i ne bi zaslužilo taj naziv“, tvrdi Jean Bayet. ⁹⁵ Tradicionalna nesklonost spekulaciji, strah da bi ona mogla loše utjecati na aktivne vrline o kojima je ovisio uspjeh Rima s jedne strane, te racionalna sumnja i zaziranje od praznovjerja s druge, stalno su prisutni u suvremenim izvorima. U njima opetovano dolazi do izražaja psihološka i moral-

na dimenzija problema, pokušaj da se iznađe religijski sustav koji bi bio uzvišen, ali ne i podložan praznovjerju vulgarnih vjerovanja. Iz takve potrebe rodio se specifičan odnos Rimljana prema religiji. Njega predstavlja Kvint Mucije Scevola, znan i kao *Pontifex*, koji razlikuje tri kategorije bogova, odnosno, tri vrste teologije: jednu su uveli pjesnici, drugu filozofi, a treću državnici; prva je čista izmišljotina, primjerena kazalištu, druga je opasna za narod i tek je treća, smatra Scevola, korisna, jer predstavlja snažan kohezivni čimbenik u izgradnji stabilnoga političkog sustava.⁹⁶ Njegov učenik Ciceron u religiji vidi izvor vrlina poput odanosti i pravde, ali ismijava etrurske vračeve koji čitaju iz iznutrica; pozivajući se na Katona naziva ih šarlatanima, o olimpskim bogovima govori kao o alegorijama u kojima prepoznaje prirodne pojave, a za njihova svetišta i proročišta kaže da su povijesne znamenitosti (primjerice, u slučaju Fortune Primigenije u Prenesti).⁹⁷ Lukrecije, pak, u epu *O prirodi* zagovara princip razuma koji nam pomaže da u popularnim manifestacijama mitološko-poetskog poganstva prepoznamo zamku za lakovjerne: „Premda je izvrsno ovo i dobro smišljeno sve baš / Ipak zabacit se mora daleko od istine prave“.⁹⁸ Seneka, kojega sv. Augustin često citira kada se obračunava s poganskom tradicijom, također kaže da kultovi postoje zbog običaja i imaju malo veze s istinom. Pragmatično zaključuje da mudar čovjek „slijedi sve te običaje zato jer su predviđeni zakonom, a ne zato što bi bili prihvatljivi bogovima“.⁹⁹ Ciceron i Seneka bili su javne osobe, zaokupljeni brigom oko upravljanja državom, pa možemo shvatiti njihova razmišljanja o korisnosti *građanske teologije* kao kohezivnoga društvenog elementa, premda je ona često u suprotnosti s njihovim osobnim stavom, zbog čega Augustin uspoređuje Seneku s glumcem u kazalištu i kaže da je posjedovao kvalitete iskrenosti i hrabrosti u svojim pisanim djelima, ali da ih nije jednako zastupao u javnom životu. No, je li moglo biti drugačije?! U rimskom svijetu, političko i vjersko nisu bili razdvojene kategorije, već su se prožimali, pa tako i Lukrecijev ep započinje zazivanjem Venere kao božice zaštitnice države i obitelji: „Roda Enejina majko, o bogova slasti i ljudi!“.¹⁰⁰ Za rimsku elitu, koja je obnašala svećeničke dužnosti, nadgledala i provodila sve vjerske aktivnosti u državi te snosila troškove odvijanja rituala, jednom riječju, posvećivala ogromnu količinu vremena i novca vjerskim pitanjima, tradicionalni obredi i ceremonije nisu toliko bili pitanje religijskog iskustva koliko „način manipuliranja jednom vrlo specifičnom vrstom moći“.¹⁰¹ Trebamo li se onda čuditi što se za kršćanina Laktancija tradicionalna re-

ligija svodi na „krv životinja, vatru, dim i glupe žrtve ljevanice“, ili što milanski biskup Ambrozije, reagirajući na Simahov zahtjev za povratom Oltara Pobjede u senatsku kuriju, podsjeća pogane da „nagrada pobjede ne leži u iznutricama životinja, već u snazi vojnika“?¹⁰²

*

Nije lako objasniti pravu prirodu rimskog odnosa prema religiji; Paul Petit govori o „eshatološkom manjku“ (*déficience eschatologique*), ciljajući na izostanak osobnog pristupa i nepostojanje jasnog učenja o pitanjima života i smrti koja su sve više zaokupljala suvremenike.¹⁰³ Tradicionalna religija zasnivala se na pjesnicima, ne na prorocima, na ritualnim ceremonijama, a ne na propovijedima. Iz naše perspektive ukazuje nam se kao oblik građanskog lojalizma ili, prema Glenu Bowersocku, kao „labavo povezani zajednički projekt koji danas zovemo poganstvom, a koji su grčki autori onog vremena s pravom nazivali helenizam“.¹⁰⁴ Upravo zbog svoje javne, političke uloge, rimska religija bila je okrenuta ritualu, a ne dogmi, predviđala je kultne obrede, ali ne i stvari u koje treba vjerovati: „Svatko je bio slobodan razumjeti i promišljati bogove i ustroj svijeta onako kako ih je shvaćao... Jedino vjersko ‘uvjerenje’ Rimljana sastojalo se u spoznaji da su bogovi blagonakloni partneri smrtnika u upravljanju svijetom i da su propisani obredi neka vrsta zahvalnosti za njihovu pomoć“.¹⁰⁵ Takav pristup imao je za posljedicu nedostatak čvrstih vjerskih uvjerenja, što je olakšalo implantaciju stranih religija i kultova, ali je isto tako ostavilo dovoljno prostora generaciji genijalnih pjesnika – Vergiliju, Ovidiju, Horaciju – da i oni daju svoj obol tradicionalnom mitološko-poetskom doživljaju svijeta. Najveći je utjecaj, dakako, imao Vergilije koji je svojim suvremenicima, iscrpljenima političkim razdorom i građanskim ratovima, mogao ponuditi ne samo potreban osnivački mit, ravan Homerovu, nego i novi smisao povijesti. U tom smislu, *vergilijanizam* zaslužuje biti shvaćen kao nešto više od književnosti; obilježen mesijanskom ulogom jednog čovjeka, donositelja mira – odakle i kasnija podatnost kršćanskoj reinterpretaciji – Vergilijev ep je ponudio ideološku podlogu za dalekosežne promjene koje će doživjeti rimska država i društvo u gotovo pola stoljeća Augustove vladavine.¹⁰⁶

NOVA RELIGIOZNOST

Rimska je religija bila usklađena s prošlošću obitelji, skupine i šire zajednice i utoliko je morala biti konzervativna i obilježena tradicionalizmom. Ipak, i na tome području u vrijeme Carstva dolazi do velikih promjena. Henri-Irénée Marrou kaže da je za to razdoblje karakterističan fenomen *Nove religioznosti*, koja se postupno nameće poslije gubitka osjećaja za sveto (*Verweltlichung*) u helenističkom razdoblju i kao reakcija na materijalizam koji je obilježio posljednje stoljeće Republike.¹⁰⁷ Slično razmišlja i Jérôme Carcopino: „Koliko god zvučalo paradoksalno, tek u 2. stoljeću Rim je doista počeo imati vjerski život, u smislu u kojem danas shvaćamo pojam ‘religije’, i to upravo u trenutku kada rimska državna religija prestaje živjeti u svijesti ljudi... Uslijed kombiniranog utjecaja grčke misli i rimske discipline, orijentalni misticizam uspio je isisati srž iz naturalističkih (helenističko-rimskih) kultova i uzdići se do onih sfera gdje su duhovna spoznaja, bezgrešna vrlina i pobjeda nad smrću mogli predstavljati ispunjenje božanskih obećanja... Zahvaljujući takvom prožimanju, na ruševinama tradicionalnog panteona izrasle su i procvjetale nove i plodonosne religije“.¹⁰⁸ One su nudile mističnu vezu i personalizirani odnos s božanstvom; umjesto da ga slave u gomili na trgu, vjernici su mu pristupali u manjim grupama, u okviru liturgijske inscenacije koja se odvijala u zatvorenim prostori-

Slika 16. Mitrički reljef, 2/3. st. Arheološki muzej Split

U središtu ploče je prikaz tauroktonije: bog Mitra ubija bika, dok s lijeva i desna stoje Kautopat i Kaut sa spuštenom, odnosno, podignutom bakljom. Antropomorfni prikazi (Ocean, Sol, Luna) te životinje u obrubu (puž, rak, zmija, delfin, krokodil) simboliziraju mitričku koncepciju svemira i sedam inicijacijskih stupnjeva.



Slika 17. Mitrički
reljef, 2./3. st.
Dieburg, Museum
Schloss Fechenbach

Podvizi boga Mitre,
s prikazom lova u
središnjem polju
(ponovo ga prate
Kautopat i Kaut s
bakljama), tema
su ovoga kulnog
reljefa. Mitrina
djela podsjećaju
na Heraklova
i pokazatelj su
ispreplitanja
helenističko-rimskih
i istočnjačkih
tradicija te
jakoga religijskog
sinkretizma u
vrijeme *Druge
sofistike*.



ma ili podzemnim prostorijama (u slučaju mitraizma i u špiljama). Stoga za nove religije često kažemo da su *misterijske*, budući da svoje sljedbenike podvrgavaju precizno razrađenim inicijacijskim ritualima, kao što su kršćanski sakramenti, njih sedam, ili jednak broj inicijacijskih stupnjeva u mitraizmu (sl. 16, 17).¹⁰⁹ U pravilu su dolazile s Istoka, razlikovale dobro i zlo te nudile nadu u iskupljenje kao i nagradu (ili kaznu) za postupke na ovom svijetu. Propovijedale su besmrtnost duše, a materijalni su svijet često poistovjećivale sa zlim, iz čega proizlazi i sasvim drugačiji odnos prema ljudskom tijelu, koje je grčki svijet svojevremeno uzdigao do božanskog ideala i proslavio u klasičnoj skulpturi.¹¹⁰

S misterijskim religijama je stigao čitav niz neobičnih, slikovitih kultova ekstatičnih rituala koji su bili strani tradicionalnim Rimljanima, ali vizualno atraktivni i prilagođeni kozmopolitskim zajednicama velikih gradova, sastavljenim od došljaka sa svih strana. Seneka se zgraža nad opscenošću i okrutnošću njihovih ceremonija, koje su barbarske i „nedostojne slobodnog čovjeka“, a uključuju samoranjavanje i kastraciju.¹¹¹ Juvenal se u satirama često izruguje neobičnim svećenicima, eunusima i lakovjernim vjernicima, što pokazuje da su sljedbenici novih bogova početkom 2. stoljeća u velikom broju prisutni na rimskim ulicama.¹¹² Rim je, dakako, i ranije prihvatao religije s Istoka; u ranom razdoblju Republike uvedeni su Dioskuri – Kastor i Poluks (484) te Apolon (431), a za vrijeme punskih ratova

stigla je i frigijska Kibela, *Magna Mater* (204). Međutim, znakovito je da su pridošli kultovi bili simbolički zadržani izvan posvećenoga gradskog prostora (*pomoerium*) i da se najstarija sačuvana odluka senata (*senatus consultum*) odnosi na zabranu Bakanalija iz 186. pr. Kr. Seneka i Juvenal pokazuju da je isti podozriv stav prisutan i u prvim stoljećima Carstva, ali i da su promjene nezaustavljive i duboke.¹¹³ Doista, rastući interes za religiju išao je nauštrb tradicionalnim filozofskim školama; u vrijeme Severa više ne čujemo za skeptike, ateiste, čak niti epikurejce, čiji su glasovi prethodno bili obilno zastupljeni u suvremenim dokumentima.¹¹⁴ Neoplatoničari i stoici su bolje prošli – oni su najznačajniji predstavnici idealističke misli u filozofiji toga vremena – ali Porfirije priziva svjedočanstvo velikog erudita Longina iz 3. stoljeća, koji se tuži da je sve manje filozofa premda su „još za njegove mladosti bili brojni“.¹¹⁵ Istina, odnos prema filozofiji u Rimu je oduvijek bio dvojak; dok je s jedne strane izazivala divljenje i gotovo religiozno poštovanje, kod tradicionalnih Rimljana, poput Katona Starijeg, filozofija je, s obzirom na njezino grčko podrijetlo i potencijal zavoda mladeži, budila sumnjičavost, pa tako nije rijetko čuti za izgone filozofa iz grada.¹¹⁶ Znakovit je u tom pogledu Petronijev *nouveau riche* Trimalhion, koji se, u maniri pravoga tradicionalnog Rimljanina, pred svojim gostima hvali da će na njegovu nadgrobnom spomeniku među ostalim pisati da nikada nije trošio vrijeme na filozofske mudrosti.¹¹⁷

Petronijev *Satirikon* ili Lukijanovi *Svjetonazori na dražbi* – satiričan prikaz filozofskih učenja i škola djelatnih u rimskom svijetu u 1. i 2. stoljeću – svojevrsan su obračun autora s malograđanštinom i snobovštinom njihova vremena; znakovito je, međutim, da na istu podozrivost možemo katkad naići i kod velikog Cicerona, koji se podsmijehuje epikurejcima jednako kao etrurskim vračevima.¹¹⁸ Možda pod utjecajem takvih napada te, općenito, gubitka vjerodostojnosti i povjerenja, kasnoantičke filozofske škole i same su posegnule za kvazireligijskim interpretacijama koje su bile bliže duhu vremena. Tako Proklo, jedan od posljednjih velikana neoplatonizma, kaže da su Platonovu „božansku misao“, nakon duljeg razdoblja nerazumijevanja, nanovo otkrili neki „istinski svećenici“ upućeni u misterije, koji su čitali Platonove spise i svoj um uzdigli do razine „dionizijske opsjednutosti“.¹¹⁹ To što Proklo spominje svećenike, misterije i opsjednutost u kontekstu Platonova djela karakteristično je za novu ulogu filozofije u kasnoj antici i pomaže nam shvatiti karakter i popularnost nove Akademije, neoplatonističke

škole u Ateni 5. stoljeća, koja će ostati otvorena sve do 529. godine. Jedinstveni Julijan Apostat (361-363), čija je vizija vladavine naoko nespojiva mješavina tradicionalnog republikanizma i solarne teokracije, nasuprot kršćanskoj vjeri svojih prethodnika na carskom tronu, zagovara mudrost filozofije, a sebe vidi kao „istinskog svećenika“. On ne čita latinske autore i ne poznaje Cicerona i Seneku, niti njihov pragmatičan odnos prema religiji; umjesto toga, kako sam kaže, proučava one filozofe koji prihvaćaju bogove kao vodiče na putu do mudrosti, jer „nema potrebe baviti se svim filozofima ili svim filozofskim učenjima, već samo onima koji u nama izazivaju pobožnost i podučavaju nas o bogovima“. ¹²⁰ U tom svijetu helenističke misli na zalasku, Platon i Pitagora dolaze prije svih ostalih; oni su uzor „božanskih ljudi“ (*theioi andres*), čije duše obitavaju s one strane neba, na livadama istine i božanskih oblika, dio „svete rase“ (*hiera genea*), koja živi sama za sebe, odvojena od ostalih, uživajući u blaženom životu, predana filozofiji i kontemplaciji božanskih bića. Stvoriti odgovarajuću sliku takvog ideala, ponuditi odabranima mogućnost sudjelovanja u svijetu blaženih, mjesto uz njih na nebeskoj gozbi – bit će to, kao što ćemo vidjeti, jedan od prvih zadataka umjetnosti u vrijeme kasne antike.



Nema sumnje da je takav odnos prema filozofskim tradicijama najvećim dijelom posljedica fascinacije misterijima, tajnovitošću, inicijacijama i, općenito, svim onim stvarima koje su već antički autori smatrali pokazateljem praznovjerja. Susrećemo ih na svim razinama, ponajviše u popularnom vjerovanju da su „sreća i uz nju neumitna sudba“ (*fortuna omnipotens et ineluctabile fatum*) one koje upravljaju ljudskim životima. ¹²¹ Plinije kaže da je praznovjerje prisutno u cijelom svijetu, na svim mjestima i u svako doba: „Fortuna je na svačijim usnama i u svim glavama“! ¹²² Za Juvenala, to je jedan od najvećih poroka vremena i jedna od omiljenih tema njegovih satira. ¹²³ Čak ni Marko Aurelije, premda nam je ostao u pamćenju kao car-filozof, marljivi i dosljedan sljedbenik stoičke škole, nije bio imun na manifestacije popularne religije; Amijan Marcelin spominje epigram u kojemu se nepoznati autor narugao carevoj opsjednutosti prinošenjem životinjskih žrtava na oltare bogova: „Od goveda bijelih Marku pozdrav stiže / Dobiješ li još koji rat loše nam se piše“. ¹²⁴ Isti car okuplja čarobnjake iz svih dijelova Carstva kako bi mu pomogli u ratu protiv barbara na sjeveru; jednome od njih,

Egipćaninu Arnufisu, povjesničar Dion Kasije pripisuje tzv. Čudo kiše, koje je uprizoreno na istaknutom mjestu careva trijumfalnog stupa u Rimu.¹²⁵ Markov sin Komod izmišlja nove, pompozne titule za tradicionalna rimska božanstva (Jupiter, dotad *Optimus* i *Maximus*, postao je *Exsuperantissimus*), daje se prikazati u skulpturi kao Jupiter i Heraklo, ali ujedno je i prvi car iniciran u misterije perzijskoga boga Mitre. Septimije Sever navodno je bio vrlo praznovjeran i štovao astralne sile. Vjerske ekstravagancije tinejdžera na tronu, koji će ostati zapamćen po imenu svoga sirijskog božanstva (El-Gabal), moguće su vjerojatno samo u tom trenutku rimske povijesti. Znakovit je i podatak iz *Carske povijesti*, prema kojemu je Aleksandar Sever u svetištu (Iarariju) carske palače na Palatinu u Rimu štovao ne samo tradicionalne slike predaka i uobičajene bogove helenističko-rimskog panteona, nego i prikaze mitskih figura poput Orfeja i Ahileja, filozofa Sokrata i Apolonija iz Tijane, vladara poput Aleksandra Velikog, a među njima se našlo mjesta i za Abrahama i Krista.¹²⁶ Naposljetku, da se vratimo filozofima, čak i veliki Plotin, koji odbija ići u hram i sudjelovati u prinošenju žrtava – jer „bogovi trebaju doći k meni, a ne da ja odlazim k njima“ – sudjeluje u prizivanju osobnog demona, na poziv nekog egipatskog svećenika koji je stigao u Rim iz Aleksandrije.¹²⁷ U svjetlu takvih fenomena, koji ukazuju na sve porozniju granicu između racionalnog i iracionalnog, možda je opravdano govoriti o *intelektualnom kratkom spoju* unutar helenističko-rimske civilizacije, koji se dogodio i prije negoli je kriza 3. stoljeća dovela Carstvo na rub opstanka.¹²⁸

Pogranični Dura Europos na obali Eufrata, uništen u sukobu s Perzijancima (Sasanidima) oko 260. godine i tako sačuvan u svome izvornom stanju, primjer je kako je mogla izgledati vjerska scena u manjem rimskom gradu polovicom 3. stoljeća. U naselju *intra muros*, na skućenom prostoru, smjestili su se hramovi službenih olimpskih bogova, odnosno, njihovih orijentalnih manifestacija (Zeus *Megistos*, *Theos* ili *Kyrios*, Jupiter Dolihenski, Artemida), svetišta sirijskih i istočnjačkih božanstava (Bel, Atargatis, Afad, Adonis, Mitra), kao i židovska sinagoga te kršćanska kuća.¹²⁹ Fenomen nije tipičan samo za provincijsko središte na dalekoj granici, gdje se domaće stanovništvo miješalo s vojnom posadom iz raznih dijelova Carstva; serije kovanica iz Nikomedije s početka 4. stoljeća (vrijeme kada je grad Dioklecijanova prijestolnica) obilježavaju kontinuirano štovanje više od 40 božanstava u gradu, što

olimpijskih, što lokalnih ili orijentalnih bogova, a i to je bez sumnje samo izbor iz puno veće ponude.¹³⁰ No, važnost religije u svakodnevnom životu kasnoantičkog društva ne proizlazi samo iz brojnosti svetišta ili službeno prihvaćenih kultova koji se mogu pojaviti kao simboli grada ili zajednice na novcu; MacMullen donosi primjer iz nekog maloazijskog mjesta, gdje je jedan građanin od lokalnih vlasti tražio odobrenje da na zidu blizu središta grada ispiše čitavu zbirku tekstova filozofskog i vjerskog sadržaja.¹³¹ U tom „vrlo drevnom svijetu“ opetovano čujemo glasove koji se tuže da su teološke spekulacije dostupne neotesanim seljacima i nezalicama koji su nesposobni razumjeti poslove upravljanja gradom, a kamoli raspravljati o božanskim stvarima. Grgur Nisenski opisuje sličnu atmosferu na ulicama i trgovima Konstantinopola 381. godine, u vrijeme *Drugoga ekumenskog koncila*, gdje svi – od mjenjača novca do prodavača kruha – filozofiraju o odnosu Oca i Sina, Bezgrešnom začecu ili Kristovoj prirodi.¹³² Je li takva situacija posljedica pritiska *odozdo*, pokazatelj negativne nivelizacije (*démocratisation catastrophe*), dokaz u kojoj mjeri je popularna religija utjecala i na najbolje duhove toga vremena?¹³³ Ili je ispravnije govoriti o *demokratizaciji kulture* kao što sugerira Peter Brown kada ukazuje, među ostalim, na ulogu popularne (kršćanske) literature, koja doživljava u život malog čovjeka s ulice, više nego u bilo kojem drugom razdoblju stare povijesti?¹³⁴ Neće nas stoga iznenaditi ako čujemo da je rimski biskup Kalist s početka 3. stoljeća bivši rob, usto optužen da je okrao gospodara, ili ako istodobno istaknuto mjesto u crkvenoj hijerarhiji zauzimaju ljudi koje Euzebij naziva *Postolar* ili *Bankar*.¹³⁵ Ovdje treba povući paralelu s najranijim primjerima kršćanske zagrobne umjetnosti, u kojoj je teško prepoznati razliku u sadržaju između dekora namijenjenog običnom vjerniku i onoga namijenjenog vjernicima iz viših slojeva društva. Univerzalnost poruke na trenutak je izbrisala granice među onima kojima je bila namijenjena.

*

Rimljani su se zarana suočili s problemom religija drugih naroda, s kojima su se susretali i kojima su ovladali. U pravilu su ga rješavali tako da su nove bogove izjednačavali s otprije poznatima, slijedeći u tome praksu helenističkoga svijeta. Međutim, usporedo sa sve brojnijom galerijom asimiliranih božanstava, diviniziranih junaka i filozofa, iscjelitelja i proroka – pravim prethodnicima sred-

Slika 18. Sarkofag na strigile s prikazom Sola, 3. st. Rim, Museo Nazionale

Bog Sunca je prepoznatljiv po mladenačkom izgledu, zrakastoj kruni i bičem koji upućuje na njegov nebeski četveropreg. Ovdje je prikazan u medaljonu na sarkofagu sa strigilama – ukrasnom motivu nalik na nabore na površini vode. Učestalost strigila na kasnoantičkim sarkofazima, jednako poganskima kao i kršćanskima, daje naslutiti da je motiv vjerojatno imao dublje, simboličko značenje, povezano sa spokojem poslije smrti.



njovjekovnog kulta svetaca – javlja se i drugi fenomen, koji gotovo po prirodi stvari izrasta iz prethodnog, a odlikuje ga tendencija poistovjećivanja svih bogova s jednom višom realnošću. Na taj način, u nepreglednom mnoštvu kultova uspostavljena je hijerarhija s Vrhovnim bičem (*summus Deus*) na čelu; od Severa do Konstantina, čitavo jedno stoljeće, napore da mu se definiraju ime i svojstva bit će najprepoznatljivije obilježje kasnoantičkoga vjerskog sinkretizma. Ono ponajbolje dolazi do izražaja u odgovoru Apolonova proročišta u Klaru na pitanje s kojim bogom treba izjednačiti (izrael-skoga boga) Jahvu: „Znaj da je Iao (Jahve) najveći od svih bogova; po zimi on je Had, Zeus u proljeće, Helij u ljeto, a u jesen Iao“. ¹³⁶ U ovom primjeru jednako je znakovito pitanje vjernika, koliko i odgovor proročišta. Potreba da se božanske stvari (pa tako i imena) stave na svoje mjesto tipična je za kasnoantičkoga čovjeka, jednako kao i (neuspjao) pokušaj asimilacije židovskoga (i kršćanskoga) Boga u zajednicu s najvažnijim poganskim božanstvima.

Ti su pokušaji očekivano postali učestaliji s rastuće autokratskim ustrojem vlasti u kasnome Carstvu. Tijekom 3. stoljeća solarna božanstva preuzimaju vodeću ulogu u uspostavi nove nebeske hijerarhije, pod utjecajem helenističkih iskustava na tom području (sl. 18). Helij (Sol), kojega spominje proročište u Klaru, u klasičnoj je Grčkoj privlačio iznenađujuće malo pažnje i bio u sjeni Feba Apolona. Tek se u helenizmu bog Sunca dovodi u vezu s posebnim (vrhovnim) kvalitetama kao što su pravda i utopijska vizija boljeg svijeta; John

Slika 19. a-b)
Kovanica (avers i
revers) Aurelijana
(270-275).
Arheološki muzej
Zagreb

Aurelijan je prikazan sa zrakastom krunom i kratkom bradom na aversu. Kao i brojni „vojnički“ carevi u 3. st., i on je bio ilirskoga podrijetla. Za njegove vladavine solarni kult promaknut je u državnu religiju, pripremajući tlo za kršćanski monoteizam. Natpis na reversu slavi ga kao „obnovitelja svijeta“ (*restitutor orbis*). Najveći spomenik njegove vladavine su monumentalne zidine kojima je opasao Rim.



Ferguson ističe da je obožavanje sunca zrelije, sofisticiranije religijsko iskustvo, najčešće povezano s političkom institucijom monarhije.¹³⁷ Vrhunac toga procesa je za vladavine cara Aurelijana (270-275) koji je u Rim uveo helenističko (sirijsko) božanstvo u latiniziranom obliku, pod imenom Nepobjedivo Sunce (*Sol Invictus*). Njegov je kult nadređen ostalima, ali tako da ne umanjuje važnost niti jednog od njih. Sunce je shvaćeno kao vidljiva emanacija vrhovnog božanstva i kao posrednik između Njega i ljudi. André Chastagnol ističe da se takva teologija podudara s duhovnim stremljenjima vremena i da je, ispreplevši se s tradicionalnom rimskom religijom i carskim kultom, poslužila kao opravdanje za sve jači apsolutizam.¹³⁸ Na svojim kovanicama (sl. 19) Aurelijan ističe božansku milost koja ga prožima i povremeno se naziva *deus et dominus natus*. Dioklecijan je, u skladu s proklamiranim povratkom tradiciji, posebno isticao privrženost Jupiteru – kojega naziva zaštitnikom cara (*conservator Augusti*) – ali istovremeno po uzoru na Mitru (iranska inačica solarnog božanstva) katkad uzima naziv „vječan“ (*aeternus*). Kult boga Sunca ostat će jak i u doba Konstantina, koji će naposljetku ipak biti zapamćen prije svega kao promicatelj kršćanstva, premda na slavluku u Rimu iz 315. godine izbjegava imenovati svoga nebeskog zaštitnika i umjesto toga kaže da je pobjedu izvojevao na poticaj „božanske sile“ (*instinctu divinitatis*). Ne prekidajući s ikonografskom tradicijom 3. stoljeća, on se na novcu i dalje prikazuje sa zrakastom krunom u maniri helenističkoga vladara, a monumentalni kip postavljen na forumu u Konstantinopolu također je, čini se, imao iste solarne atribute. Posljednji vladar konstantinske dinastije, spomenuti Julijan Apostat, otpadnik od kršćanstva, ujedno je i posljednji poganin među carevima. I on se vraća štovanju Sunca, pa tako u *Himni kralju Suncu* kaže: „Velika je prednost za čovjeka biti podložan ovome bogu kroz generacije predaka i nije nikakva sramota priznati da smo svi mi rođeni da mu služimo“.¹³⁹

Ali, premda je Helij ili Sol najveći među nebeskim bogovima, onaj kojemu se svi klanjaju kao gospodaru, on je samo vidljivi posrednik između ljudi i nevidljivoga Vrhovnog boga, Onoga kojemu nije moguće nadjenuti nikakvo ime i koji u sebi objedinjuje imena svih ostalih bogova, kao što smo vidjeli na primjeru odgovora pro-ročišta u Klaru. Za tradicionalnog Rimljanina poput Kvinta Aurelija Simaha to je onaj *zajednički Otac* kojega on i njegovi istomišljenici krajem 4. stoljeća „časte i slave na tisuću načina, složni u svojoj različitosti“. ¹⁴⁰ Paul Veyne misli da ta kozmička sila nije više od političkog slogana koji je Carstvo gurnulo u prvi plan u pokušaju da među podanicima osnaži nacionalnu i monarhijsku mistiku, ali takvo tumačenje čini se odveć jednostranim. ¹⁴¹ Politički motiviran ili ne, monoteizam je u kasnom Carstvu posvuda u zraku, *Zeitgeist* koji nema stvarnu alternativu i stoga je promašeno religijsku sliku toga vremena svoditi na rat bogova, odnosno, na sukob između monoteizma i tradicionalnog politeizma. Danas smo skloni prihvatiti mišljenje da je dinamika koja je potaknula velike promjene u kasnoj antici već dugo bila prisutna u rimskome društvu: „Transformacija koja je dovela do nestanka rimske religije... je proces čiji je ishod bio unaprijed najavljen u rimskoj kulturi. A jedno od trajnih kulturnih obilježja toga svijeta bila je njegova sposobnost da se iznova definira, zadržavajući pritom retoriku kontinuiteta“. ¹⁴² Takvom zaključku ne proturječi kasnija sudbina solarnog božanstva u kršćanskome svijetu: Krist je, naime, postao Istinsko Sunce (*Sol Verus*), odnosno, Sunce Pravde (*Sol Iustitiae*), a vjera u njega donosi vječnu svjetlost za nagradu. Sv. Augustin, pak, govori o Raspetom Suncu, što je jedan od najupečatljivijih primjera religijske asimilacije u ranom kršćanstvu. ¹⁴³ Takvom asocijativnom postupku, na razini ikonografije, odgovara mozaik s početka 4. stoljeća u obiteljskoj grobnici ispod bazilike Sv. Petra u Rimu, gdje je Krist prikazan u četveropregu, sa svetokrugom nalik zrakastoj kruni, po uzoru na Sola. ¹⁴⁴ Ili, možda, Konstantina? Budući da su rimski pjesnici i panegiristi – među prvima Horacije – stoljećima uspoređivali careve sa svjetlošću koja obasjava sve narode, izjednačavanje Krista i Sola neminovno je za posljedicu imalo sve češće posezanje kršćanskih umjetnika za repertoarom carske umjetnosti, u potrazi za ikonografskim tipovima koji će na dovoljno jasan način demonstrirati novi kozmički poredak. ¹⁴⁵

TRIJUMF KRŠĆANSTVA

Evolucija religijskog mentaliteta prisutna je na svim razinama društva, pa tako i u filozofskoj misli. Neoplatonisti, koji su sredinom 3. stoljeća, ponajviše zahvaljujući Plotinovoj školi u Rimu i naklonosti cara Galijena, napustili svoju intelektualnu izolaciju, govore o božanstvu (*to theion*) kao vrhovnom umu iz kojega sve proizlazi i koji predstavlja vrhovno dobro; Apolonije iz Tijane je, kaže Filostrat, i poslije smrti (nestanka), nastavio zagovarati besmrtnost duše.¹⁴⁶ Ali, kasnoantičku misao proganjao je isti paradoks kao i puno kasnije Dostojevskog ili Camusa: ako postoji vrhovno biće i ako je ono dobro, pitali su se ljudi, odakle toliko patnje na svijetu? U odgovoru na to pitanje, tradicionalni Rimljanin vjerojatno bi se bio složio s pjesnikom Enijem, koji je vjerovao „u rasu nebeskih bogova“, ali ne i da oni vode računa o ljudskom rodu.¹⁴⁷ To je temelj onoga što je Aby Warburg, analizirajući slavnu Laokontovu skulpturu, nazvao *tragičnim pesimizmom antike*. Možda pod presudnim utjecajem kršćanstva, po prvi se put razmišlja o Nekome tko nas voli i tko upravo stoga ne može dopustiti da nestanemo kao *lišće na vjetru* ili utrnemo kao *kratka svijeća* (prolaznost je jedna od dominantnih misli u zapisima Marka Aurelija). To je sasvim novi trenutak; antička misao, na drugim područjima tako razvijena i tako maštovita, nije imala gotovo ništa za reći na temu prolaznosti, osim slegnuti ramenima i pomiriti se sa sudbinom, poput nepoznatog Rimljanina koji je sve sažeo u par riječi na svome nadgrobnom natpisu: „Čitaj i vjeruj: Tu je, tako mora biti, nije moguće da bude drugačije.“¹⁴⁸ I u tom pogledu, antika je bila odgojena na Homeru: njegov opis susreta između Odiseja i Ahilejeve sjene u Hadu, kada mrtvi junak gorko priznaje da bi radije služio najsiromašnijeg gospodara na zemlji, nego bio kralj sjena u podzemlju, ponajbolje ilustrira odnos prema smrti i mrtvima.¹⁴⁹ Turobna slika koju je Homer ostavio u naslijeđe kasnijim generacijama bila je duboko utisnuta u antičkog čovjeka; nadgrobni natpisi iz vremena Carstva – njihov veliki broj ukazuje ne samo na razvijenu kulturu sjećanja, nego i na gotovo opsesivnu potrebu za nastavkom komunikacije sa živima – otkrivaju žal za pokojnikom ili pokojnicom, ponos proživljenim životom, poziv na prisjećanje i sućut, ali ne odaju nadu u novi život. *Nitko nije besmrtn*, jedna je od najčešćih poruka s rimskih nekropola.¹⁵⁰

Da bi doveo u vezu pojedinca s apstraktnim Vrhovnim bićem, neoplatonizam je, barem u svojim popularnijim manifestacijama,



Slika 20. Rim, katakombe ispod *Via Appia*, Vibijin hipogej, 3/4. st.

Freska u arkosoliju jedne obiteljske grobnice prikazuje pokojnicu Vibiju, koju anđeo drži za ruku i uvodi u društvo pravednika (*inductio*). Nebeska gozba ujedno predstavlja Posljednji sud (*bonorum iudicio*), ali ukras grobnice nije kršćanskoga sadržaja. Vibija je označena kao supruga svećenika frigijskoga boga Sabazija.

razvio u detalje angelologiju – svijet anđela, međubića, posrednika između neba i zemlje, koji su ujedno i zaštitnici, baš kao i tradicionalni demoni. Oni djelomice preuzimaju ulogu Merkura *Psihopompa*, koji je kao olimpski glasnik odvodio duše mrtvih u podzemlje. Ali, probuđena mašta kasnoantičkoga čovjeka željela je znati više o mjestu na koje idu duše poslije smrti. U jednoj katakombi na *Via Appia* u Rimu prikazana je Vibija, supruga svećenika frigijskog boga Sabazija, kako dolazi pred suce podzemnoga svijeta i nakon presude biva pripuštena u društvo blaženih (sl. 20). Držeći za ruku anđela zaštitnika (*angelus bonus*), Vibija prolazi kroz vrata „raja“ i nailazi na mješovito društvo poleglo za stolom, kako se časti ribom, kruhom i pečenjem, dok dvojica muškaraca bacaju kocke, a sluge toče vino. Prizor doslovno oponaša svjetovne gozbe, koje su u to vrijeme česta tema na mozaicima u vilama i na raskošnim predmetima stolnog servisa.¹⁵¹ Ono što nas iznenađuje nije toliko skromnost – da ne kažemo vulgarnost – Vibijine vizije raja, koliko nedostatak sustavno razrađene eshatologije i odgovarajućeg

ikonografskog programa. Bio je to nedostatak koji je u konačnici odlučio o sudbini tradicionalne religije; na jedan upit vjernika, proročište karijskoga Apolona skrušeno priznaje da nije mudro bilo kojem bogu misliti kako je pametniji od drugih.¹⁵² Riječi proročišta možemo prihvatiti sa simpatijama, ali u kompetitivnoj vjerskoj atmosferi kasnoga Carstva one nisu mogle biti shvaćene drugačije nego kao priznanje slabosti. Kada se tradicionalna religija pokušala prilagoditi novim zahtjevima – najčešće koketirajući s orijentalnim kultovima i kompliciranim filozofskim tumačenjima – već je bilo kasno: „Bezbržni politeist sve je češće bio suočen s novom i neočekivanom prijetnjom vječnim mukama, protiv koje njegovi svećenici i filozofi nisu bili ni od kakve pomoći... Ukoliko su ga uspjeli uvjeriti da bi kršćanstvo moglo biti u pravu, tada ga nije bilo teško nagovoriti da je ono najsigurniji i najbolji odabir“.¹⁵³ Kao i mnogi poslije njega, Gibbon inzistira na Kristu-Sucu te na strahu od pakla kao osnovnom motivu za preobraćenje, ali prva kršćanska umjetnost ukazuje na sasvim drugi izvor nadahnuća. Doista, oslici u katakombama i reljefi sarkofaga ne poznaju temu Posljednjega suda, đavla ili pakla.¹⁵⁴ Umjesto toga, ta se ikonografija svodi na opetovano ponavljanu poruku spasa: nada u besmrtnost duše i uskrsnuće tijela, a ne smrt, privukli su kasnoantičkog čovjeka kršćanstvu. Kristova iscjeliteljska moć, primjeri čuda iz Staroga i Novog zavjeta, izbor su prvih kršćanskih umjetnika. Ta vjera u Boga, koji je donositelj života, toliko je jaka da Njegova smrt na križu neće zaživjeti u umjetnosti sve do početka 5. stoljeća, kada – podudarnost je zanimljiva – sve češće čujemo i za Posljednji sud.¹⁵⁵

Kada razmišljamo o razlozima širenja i trijumfa kršćanstva ne smijemo zaboraviti socijalnu ulogu Crkve. Eric Dodds govori o zaštitničkom zagrljaju zajednice, koja garantira dotad nepoznatu solidarnost među članovima: „Epiktet nam je opisao veliku samoću koju je mogao osjetiti čovjek usred velikoga grada. Tu samoću mora da su osjećali milioni ljudi – urbanizirani članovi plemena, seljaci pristigli u grad u potrazi za poslom, demobilizirani vojnici, stanodavci koje je uništila inflacija, oslobođeni robovi. Za ljude koji su se našli u takvoj situaciji, postati članom kršćanske zajednice mogao je biti jedini način da sačuvaju osjećaj samopoštovanja i da svome životu daju privid smisla. Unutar zajednice postojala je ljudska toplina: netko je bio zainteresiran za njih, kako na ovom, tako i na onom svijetu. Nije stoga iznenađujuće što su najraniji i najvidljiviji tragovi brzog širenja kršćanstva oni u gradovima – Antiohiji, Rimu, Aleksandriji. Kršćani su, u više nego formalnom smislu, bili

‘dio jedni drugih’. Mislim da je to bio jedan od glavnih, a možda i najvažniji razlog za širenje kršćanstva”.¹⁵⁶ Otudjenje koje Dodds pripisuje kasnoantičkom čovjeku može zvučati pretjerano, ali je zato solidarnost i briga među kršćanima – unutar zajednice, ali jednako tako i prema drugima – ostavila snažan dojam na suvremenike; čak ni Julijan Apostat, koji se tijekom svoje kratke vladavine žestoko obrušio na kršćanstvo, ne može prešutjeti filantropsku i humanitarnu ulogu Crkve koja se brine za starce, udovice i siročad na način do tada nepoznat u antičkom svijetu.¹⁵⁷ Amijan Marcelin, koji je vjerojatno poganin, a sasvim sigurno veliki Julijanov simpatizer, na jednom mjestu kaže da su pravda i milosrđe temeljne vrijednosti kršćanske poruke.¹⁵⁸ Filozofija je, dakako, poznavala i poticala iste vrline – životi Apolonija Tijanskog ili Plotina puni su mudrih i plemenitih djela – ali te su vrijednosti, čini se, bile pitanje pojedinca, ne i čitave zajednice. Porfirije kaže da su prijatelji i učenici pod kraj života izbjegavali Plotina, i to zato jer je, onako star i bolestan, imao neugodan običaj zagrliti ih u znak pozdrava.¹⁵⁹ Podižući zid između razuma i osjećaja, neki su filozofi tvrdili da je suosjećanje bolest, dok su kršćani upravo u tome vidjeli izraz čovjekoljublja (*humanitas*) i bratstva, koji su jedini mogli stvoriti zdravu osnovu za međusobnu suradnju među ljudima.¹⁶⁰ „Mi smo uvjerljivi“, kaže sv. Antun Pustinjak, objašnjavajući razliku između kršćanskih propovjednika i filozofa, „jer ljudi prvo vjeruju u ono što doista vide, a tek onda u logično zaključivanje“. ¹⁶¹ U prilog tom socijalno osjetljivom i egalitarnom okruženju, koje posebno dobro dolazi do izražaja u kontekstu grobnice i njezina ukrasa, spomenimo neobičnu činjenicu da u ikonografiji prve kršćanske umjetnosti, za razliku od one različitih kultova i religija kojima je okružena, gotovo da i nema prikaza svećenika ili naznaka hijerarhije, kakve bismo očekivali od institucije koju će Konstantin uskoro pozvati da uspostavi red u duhovnom životu Carstva.



Brojne su sličnosti tijekom ovog razdoblja između kršćanstva i neoplatonizma; najbolji kršćanski mislioci 3. stoljeća, kao što su sv. Klement ili Origen, stasali su na proučavanju Platonovih djela u filozofskim školama egipatske Aleksandrije. No, to ne znači da trebamo praviti kršćanskog sveca od Platona ili platonista od sv. Pavla, kako kaže Mark Edwards; upravo razlike među njima pomoći će nam da dodatno shvatimo privlačnost kršćanstva u ovo doba.¹⁶² Henry Chadwick usporedio je kasne platoniste sa skolasticima, ve-

zanima autoritetom prošlosti, koji svaku novinu i izvornost smatraju pogreškom; prema njima, staro je uvijek najbolje i razvoj ljudskog duha je završen, a njihova sveta dužnost sastoji se u očuvanju naslijeđene tradicije, a ne u njezinom preispitivanju.¹⁶³ Longin je u 3. stoljeću slično cijenio doprinos svojih suvremenika: prema njemu, mnogi nisu napisali ništa, a od onih koji jesu, „jedni su samo prikupili i prepisali djela svojih prethodnika... dok drugi nisu od svojih učitelja preuzeli ništa osim nebitnih stvari“.¹⁶⁴ Na neki način, taj je dosljedni, i katkad kruti akademizam dijete *Druge sofistike*, ali i prevladavajuće psihologije u Carstvu koje je odustalo od daljnjeg širenja – osim u rijetkim slučajevima, ratovi su sada obrambeni – i okrenulo se čuvanju stečenog, pretvarajući se u golemu tvrđavu iza obrambene linije limesa. Hadrijanov zid na sjeveru Britanije impresivan je dokaz takve orijentacije, simbol opsesije zaštitom civilizacije i odustajanja od svijeta *s one strane*.¹⁶⁵

Vrhovno božanstvo platonista, Plotinov „prvi Bog, koji nema tijela ni oblika, koji je iznad ljudskog razuma i mogućnosti poimanja“, nikada nije dobio personalizirani izgled niti mjesto gdje obitava;¹⁶⁶ raznolika nadnaravna bića kasnoantičkog svijeta – od bogova do demona – bila su njegova vidljiva manifestacija. Umjesto jedinstvenog, osobnog imena, imao je niz atributa i epiteta raznolike upotrebe; za razliku od toga, u Kristu je Bog postao čovjekom od krvi i mesa, kojega su duga stoljeća doktrinarne borbe na sinodima i koncilima učinila vlasnikom dvije prirode – božanske i ljudske (*homoiousios*). Za sv. Augustina upravo je Kristova ljudskost ona velika istina koju platonisti nikako nisu htjeli shvatiti.¹⁶⁷ Bilo je dovoljno otići u Palestinu da bi se gazilo „tragom Njegovih stopa“ (*ubi steterunt pedes Domini*), kako kaže sv. Jeronim, pozivajući vjernike na hodočašće u Svetu zemlju.¹⁶⁸ Boraveći u samostanu u Betlehemu, Jeronim je mogao vidjeti i opisati kolijevku u kojoj je ležao kao novorođenče. Ona se čuvala, obložena zlatom i srebrom, u špilji Rođenja nad kojom je Konstantin dao podići veliku baziliku. Naposljetku, u svetištu Kristova groba u Jeruzalemu svi su mogli vidjeti križ na kojemu je umro, ili kalež iz kojega je pio na Posljednjoj večeri, Sveti gral srednjovjekovnih legendi. Malo dalje, pod kupolom crkve Uskrsnuća (*Anastasis*), izdubljen u stijeni, bio je i Njegov grob. Bila su to najsvetija mjesta novoga, kršćanskog zemljovida, mreža sve brojnijih postaja putujuće liturgije, koja je za cilj imala komemoraciju povijesnih događaja iz Staroga i Novoga zavjeta.¹⁶⁹

Kršćanstvo je imalo Svetu zemlju, sveta mjesta i relikvije kao materijalni dokaz svoje povijesnosti. No, prije svega, kršćanstvo je

Slika 21. Adelfijin sarkofag (detalj), oko 340. Sirakuza, Museo archeologico

Za vrijeme velikih progona u Dioklecijanovo doba brojni su kršćani otpali od vjere (apostazirali), ne bi li izbjegli sudbinu mučenika. Usporedba s Petrovim nijekanjem Krista bila je neizbježna. Učestalost teme na kršćanskim sarkofazima iz prve polovice 4. stoljeća vjerojatno treba pripisati potrebi da se i takvima omoguću povratak u krilo Crkve. Krist obično pokazuje tri prsta, nagovješćujući Petrovu opetovanu izdaju, ali scena bi bila teško prepoznatljiva bez pijetla pod učenikovim nogama.

imalo svoju Knjigu, po čemu se velike monoteističke religije (judaizam, kršćanstvo, islam) ponajviše razlikuju od tradicionalnoga antičkog politeizma i kvazireligijskih filozofskih pravaca. Ona je plod objave: u Starome zavjetu Jahve govori kroz nadahnute proroke ili se u obliku gorućeg grma obraća Mojsiju; u Novome zavjetu Bog Otac je, na neki način, u drugom planu, jer Njegovu ulogu preuzima Krist, čiji sljedbenici, nadahnuti Sv. Duhom, zapisuju *Dobru vijest*, naviještenu svim narodima. Novi zavjet sadrži četiri takva evanđelja, ali znamo i za brojne



apokrifne tekstove koje službena Crkva iz ovog ili onog razloga nije bila spremna uvrstiti među kanonske biblijske spise. Za kršćane, Sveto pismo je objava transcendentne, ali objektivne stvarnosti, a ilustracija te stvarnosti vrlo brzo postat će glavni zadatak kršćanske umjetnosti. No, upravo činjenica da su se pozivali na ekskluzivnu istinitost svoje poruke, učinila je kršćane opasnim u očima rimskih vlasti. Rimska je religija, kako smo vidjeli, prihvaćala sve kultove i vjerske pokrete koji su htjeli dijeliti mjesto pod suncem Carstva, dajući caru carevo, a Bogu Božje.¹⁷⁰ Jedna od stvari koje je car zahtijevao od svih podanika bilo je da prinesu žrtvu na oltarima vrhovnih bogova – često ne više od šake tamjana – što se smatralo minimumom zajedništva, odnosno, građanske lojalnosti. Iz svega što znamo o prirodi rimske religije, jasno je da nitko nije očekivao da taj čin ujedno predstavlja i osobno religijsko uvjerenje; u Euzebijevoj *Crkvenoj povijesti* nalazimo dovoljno dokaza o popustljivosti rimskih sudaca koji su bili spremni okrenuti glavu na drugu stranu, sve dok bi formalnosti bile zadovoljene. Kada su progoni započeli, broj apostaziranih vjernika mora da je bio velik, na što upućuje popularnost teme Petrova nijekanja Krista u ranokršćanskoj umjetnosti, kao i polemike unutar same Crkve o tome treba li, i pod kojim uvjetima, otpale vjernike ponovo pripustiti u zajednicu (sl. 21). No,

oni najgorljiviji nisu bili spremni na kompromis i radije su odlazili u smrt. Takva je bila Perpetua, žena iz visokog društva u Kartagi, najvećem gradu rimske Sjeverne Afrike. Priča o njezinu mučeništvu nam je sačuvana u tekstu sastavljenom između 203. i 210. godine, za vladavine Septimija Severa.¹⁷¹ Progoni nisu bili stalni, nisu bili niti česti, ali su bili krvavi, poglavito oni polovicom 3. stoljeća, u vrijeme kada se svaka demonstracija nejedinstva u posrnulome Carstvu mogla činiti kao izdaja nacionalnih interesa.

Ipak, Dioklecijan je ostao zapisan u povijesti kao najveći neprijatelj kršćana. Očekivano, rekli bismo, s obzirom na njegovu konzervativnu religijsku politiku. Laktancije kaže da je car jednoga dana na dvoru prinosiso uobičajenu žrtvu bogovima, na što su prisutni kršćani odgovorili čineći znakove križa. Car je njihovo ponašanje protumačio kao nepoštivanje autoriteta (*crimen laesae maiestatis*), što je u to vrijeme predstavljalo najteži zločin, za koji je bila predviđena kazna mučenjem.¹⁷² Iz današnje perspektive izgleda paradoksalno što su se najžešći progoni dogodili samo nekoliko godina prije no što je kršćanstvo za Konstantina dobilo pravo na slobodu vjeroispovijesti i carsku potporu. To može značiti samo jednu stvar, kaže povjesničar Moses I. Finley: „Koliko god autokrat (Dioklecijan) bio iziritiran ponašanjem kršćana, nikada nije doista doživljavao kršćanstvo kao opasnost za poredak. Jednako tako, neuspjeh progona nije imao važnih političkih posljedica, čak niti na ideološkoj razini. Carski apsolutizam ostao je nepovrediv, kao i njegovo pravo da dekretima određuje vjersku pripadnost svojih podanika“.¹⁷³ No, brutalnost posljednjih velikih progona može značiti i nešto drugo: kršćanstvo je početkom 4. stoljeća odveć prošireno, odveć jako, a da bi ga vlasti uspjele silom iskorijeniti. Već sredinom 3. stoljeća dolazi do izražaja snaga kršćanske zajednice u gotovo svim dijelovima Carstva, jednako u gradovima kao i na selu. Tradicionalno urbana religija, kršćanstvo se u to vrijeme, dijelom zbog progona u gradovima, proširilo na ruralne oblasti, posebno u onim pokrajinama o kojima je ovisilo blagostanje države – Egipat, Sirija, Sjeverna Afrika.¹⁷⁴ Neće proći dugo, i bit će to svijet kojeg će Orozije prepoznati kao svoj.



U vrijeme Antonina, Celzo je mogao napadati kršćane kao novu vrstu ljudi bez prošlosti, bez domovine ili tradicija, koji su se udru-

žili protiv svih vjerskih i građanskih institucija. Većina stanovnika Rimskoga Carstva vjerojatno je dijelila njegovo mišljenje. Pa ipak, za vladavine Konstantina, ti isti kršćani postali su oslonac države. Zapravo, Celzo je i ne htijući prevideo što će se dogoditi: „Njihova doktrina potječe iz barbarskog izvora i to ne govorim bez osnova; barbari su, nema sumnje, sposobni izmisliti dogmu, ali barbarska mudrost vrijedi malo sama za sebe, ukoliko nije oplemenjena grčkim razumom“. ¹⁷⁵ U nešto manje od stoljeća i pol koliko je proteklo između Celzova pamfleta i Milanskoga edikta (313), kršćanstvo je preuzelo velik dio tekovina antičke civilizacije. U velikom projektu kristijanizacije povijesti, Euzebij je grčku misao mogao proglasiti pripremom za *Dobru vijest*, a Rimsko Carstvo uvodom u *Kristovo kraljevstvo*. Čak i likovna umjetnost, koja je prvim kršćanima bila odbojna, s vremenom je postala važan dio nove vjere: „Što se umjetnosti tiče, ako ostavimo po strani uobičajeni povijesni pregled zasnovan na stilskim promjenama i umjesto toga se posvetimo analizi društvene i kulturne namjene slike, do izražaja jasno dolazi snažan kontinuitet“. ¹⁷⁶ Grgur Nazijanski, kritizirajući cara Julijana, koji je 362. godine kršćanima zabranio da u školama podučavaju Homera i druge velike pisce, pokazuje da su oni u međuvremenu dobrim dijelom prigrlili klasičnu tradiciju: „Kao kakav lopov koji otima što nije njegovo, Julijan nam je pokušao ukrasti naš jezik“. ¹⁷⁷ Usporedo s pokrštaivanjem društvene elite, najsajjniji spomenici helenističke kulture – pritom *helenistički* doista možemo shvatiti kao sinonim za *poganski* – razlučuju se od idolopoklonstva i izvornih kulturnih namjena te se proglašavaju umjetnošću. Samo u svjetlu takve evolucije postaje moguće da poganski hramovi, kao što su Panteon u Rimu ili Dioklecijanov mauzolej u Splitu, budu pretvoreni u kršćanske crkve. Pritom je dovoljno na vidljivo mjesto urezati znak križa, koji će istjerati preostale demone – jedan takav znak još je prepoznatljiv na stupu desno od glavnog oltara u splitskoj katedrali Sv. Dujma.

Kratkotrajna poganska obnova za Julijana nije stigla ništa bitno promijeniti; zabrana kršćanima da podučavaju u školama naišla je na neodobranje čak i među njihovim protivnicima, a pokušaj da se obnovi Salomonov hram u Jeruzalemu također je brzo propao. ¹⁷⁸ U odgovoru koji je Julijan dobio od proročišta u Delfima jasno se iščitava kraj jednog svijeta: „Reci kralju da velebna dvorana više ne stoji i da je Feb (Apolon) ostao bez doma, bez proročkog vijenca i bez potoka koji govori“. ¹⁷⁹ Delfski spomenici bit će preneseni u Konstantinopol i ondje izloženi na hipodromu s drugim antičkim zna-

menitostima, kao u kakvom muzeju (sl. 22). Neoplatonist Olimpije, koji bezuspješno brani Serapej u Aleksandriji (391), konstatira da je božanska sila (*dynamis*) napustila kipove i vratila se na nebo.¹⁸⁰ „Tama je zauvijek prekrila bogove“, reći će Peter Brown, a mi bismo dodali da se ispunila Kronova kletva iz Eshilova *Okovanog Prometeja* da će i sina mu Zeusa, koji je vlastita oca svrgnuo s trona, jednog dana „otpuhnuti s prijestolja“. ¹⁸¹ Istovremeno, kršćanstvo će se u potpunosti poistovjetiti sa sudbinom rimske države, do te mjere da će Crkva na se preuzeti zaštitu i očuvanje onih vrijednosti koje su stoljećima činile sadržaj pojma *Romanitas*. Nakon što Zapadni Goti osvoje i opljačkaju Rim (410), čut ćemo sv. Jeronima kako jadikuje iz Betlehema: „Ugasla je najsajjnija luč svijeta!“ ¹⁸² Za razliku od nje, sv. Augustin će naći riječi utjehe za svoje suvremenike: „Rimsko Carstvo u prošlosti je već doživjelo slična teška iskušenja, ali se uvijek oporavilo. Ne smijemo, dakle, očajavati“. ¹⁸³ Carstvo, doduše, nije preživjelo, ali Augustinova *Božja država* jest. Na razvalinama starog, nastalo je novo, baš kako je svojevremeno najavio sv. Pavao, isprva progonitelj, a poslije veliki učitelj kršćana. *Nova post vetera coepit*.

Slika 22. Ruševine hipodroma u Istanbulu. Grafika F. A. Theveta iz 1554.

Hipodrom u Konstantinopolu, građen po uzoru na onaj u Rimu, bio je mjesto okupljanja stanovništva i predstavljao je susret s prošlošću i simbolima Carstva. Do 16. st. bio je napušten i u ruševnom stanju, s tek nekoliko prepoznatljivih spomenika, kao što su troglava brončana zmija iz Apolonovog svetišta u Delfima ili Teodozijev obelisk, prikazani na grafici francuskoga putopisca.





Slika 23. Reljef iz obiteljske grobnice Haterija (detalj), početak 2. st. Vatikan, Musei Vaticani

Prikaz flavijevskog amfiteatra (Koloseja) na reljefu iz jedne obiteljske grobnice s početka 2. st. pokazuje u kojoj je mjeri skulpturalni ukras igrao važnu ulogu u izgledu javnih rimskih građevina u doba Carstva. Često su to bila djela poznatih grčkih kipara iz klasičnog i helenističkog razdoblja, dospjela u Rim nakon osvajanja Grčke i helenističkih kraljevstava na Istoku.

III.

SVIJET SLIKE I SPEKTAKLA

Na istom mjestu nalazi se slavni Eutihidov Otac Liber, a kod Oktavijina trijema u Apolonovu hramu Apolon Filiska Rođanina, osim toga i Leta, Dijana, Devet Muza i još jedan, nagi Apolon. U istom je hramu Apolon s kitarom što ga je napravio Timarhid; unutar Oktavijinih trijemova, u Junoninu hramu, isti je napravio i kip božice, a drugi su izradili Dionizije i Poliklo. Na istome mjestu možeš vidjeti i Filiskovu Veneru, a sva ostala djela su od Praksitelove ruke... Veneru koja se pere izradio je Dedalsa, a Veneru koja stoji Poliharmo. Počasno mjesto zauzima jedno glasovito Lizijino djelo koje je na Palatinu, iznad slavluka, August posvetio u čast svoga oca Oktavija u malom hramu ili edikuli ukrašenoj stupovima. To djelo prikazuje četveropreg s kolima te Apolonom i Dijanom, sve iz jednoga kamenog bloka. Od skulptura u Servilijevim vrtovima na glasu su Apolon kipara Kalamide, Derkilidini Šakači te kip povjesničara Kalistena koji je izradio Amfistrat.

Plinije Stariji (*Prirodoslovlje*, XXXVI, 34-36)

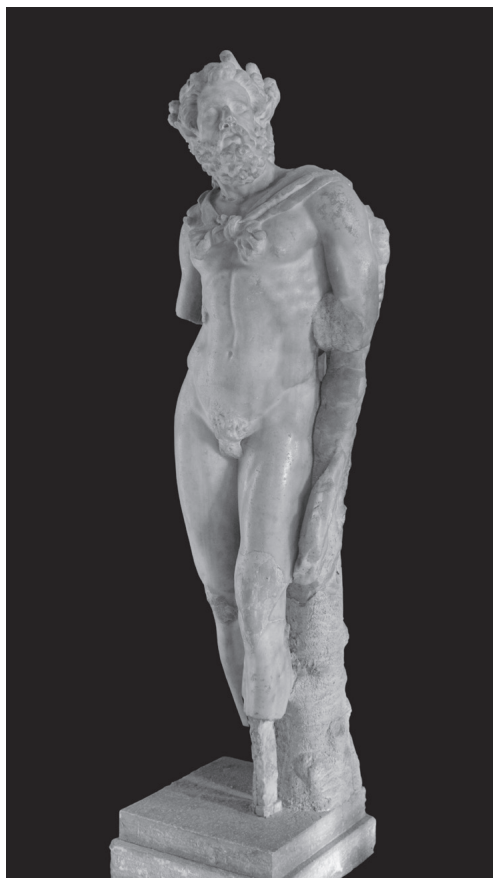
U nekoliko bitnih segmenata helenističko-rimskim svijetom dominirali su slika i znak, predstava i spektakl. U tom pogledu rimsko je društvo bilo raznovrsnije od grčkog, a društvena uloga umjetnosti znatno veća, kako u sferi osobnog, tako i javnog života. Obiteljski dom (*domus*) bolje stojećih Rimljana nalikovao je svojevrstnoj galeriji: oslikani zidovi, podni mozaici, namještaj, otmjeno srebrno posuđe, nakit i manje skupocjeni keramički, stakleni i drugi predmeti za svakodnevnu upotrebu – sve to činilo je bogati likovni program raznolikog sadržaja. Posebno je mjesto pripadalo skulpturi, slobodnostojećim kipovima, portretnim bistama, hermama ili reljefima koji su umetani u zidove po uzoru na mozaične embleme. Izvorno je dekor rimske patricijske kuće predstavljao neku vrstu obiteljskog arhiva – mjesto sjećanja i identiteta (*lieu de mémoire*), o čemu svje-

doči Plinije Stariji u *Prirodoslovlju*, kada opisuje atrije starih kuća s voštanim maskama i rodoslovnim stablima s naslikanim portretima vlasnika. Njih Plinije suprotstavlja raskošnim rezidencijama svojih suvremenika koji „umjesto portreta, ostavljaju iza sebe sliku svoga novca“, sakupljajući kipove stranih umjetnika u bronci i mramoru.¹⁸⁴ Takva je kuća Trimalhiona, antijunaka Petronijeva *Satirikona*, u kojoj posjetitelji na zidovima mogu vidjeti oslikane prizore iz karijere novopečenog bogataša koji se miješaju s herojskim djelima iz *Ilijade* i *Odiseje* te s prikazom gladijatorske predstave, zatim srebrne kipove kućnih bogova i mramornu Veneru, zdjele neobičnih oblika, srebrne vrčeve, čaše i pladnjeve ukrašene mitološkim motivima i tome slično.¹⁸⁵ Smjer kojim se posjetioci kreću kroz Trimalhionovu kuću da bi stigli do dvorane u kojoj je pripremljena ekstravagantna gozba nije slučajna i nalikuje obilasku izložbe uz stručno vodstvo; slijedi arhitektonsku os kuće, ali je ujedno i svojevrsna *osobna iskaznica* kućevlasnika. Pritom čak i zlatom okovana kutija, u kojoj je pohranjena „prva domaćinova brada“ (treba voditi računa o satiričnom karakteru Petronijeva teksta), postaje važan izložbeni predmet koji će posjetiocu otkriti ono najvažnije iz kućevlasnikova života i reći ponešto o njegovu statusu, bogatstvu, kulturi i naobrazbi.¹⁸⁶ Pokazivanje, često i razmetanje – suprotno drevnim rimskim tradicijama o kojima s odobravanjem i nostalgijom govori Plinije – u srži je društvenog života u vrijeme Carstva. Takva ambicija plodno je tlo za bogati likovni dekor koji će ostati obilježje rimske aristokratske kuće sve do kraja antike.

Ako je dekor privatne kuće bio posvećen obiteljskoj tradiciji i statusu pojedinca, javna su mjesta s vremenom postala svojevrsan otvoreni arhiv rimske povijesti i obilovala su komemorativnim spomenicima, među kojima su se brojem isticali portreti zaslužnih građana; bilo ih je na forumima, u hramovima, kazalištima, termama, trkalištima, naposljetku i na grobljima. Zaluđenost skulpturom nije oduvijek bila obilježje rimskoga društva koje se dugo vremena opiralo isticanju pojedinca, strahujući za ravnotežu i slogu unutar zajednice. Uspon ambicioznih političara i vojskovođa u posljednjem stoljeću Republike pokazao je ispravnost takvih strahovanja i potvrdio ulogu umjetnosti u svrhu osobne promocije moćnih pojedinaca. Jedan natpis iz Neronova vremena sadrži odluku senata da se istom čovjeku podigne čak devet počasnih kipova!¹⁸⁷ U to je vrijeme, kaže Plinije, skulptura (*statuaria*) „procvjetala do neslučenih razmjera“, tako da su cenzori u nekoliko navrata bili prisiljeni uklanjati portretne kipove s foruma kako bi raščistili središnji rimski trg.¹⁸⁸ Bila je

to, dakako, posljedica izravnog susreta s helenističkim svijetom i njegovim navikama: Plinije kaže da je Mumije, nakon što je pokorio Grčku (146. pr. Kr.), napunio Rim otetim umjetninama i spominje tri tisuće (!) kipova (*signa*) koji su krasili pozornicu jednog kazališta u doba kasne Republike.¹⁸⁹ Pomislili bismo da pretjeruje, ali na reljefu iz obiteljske grobnice Haterija, s početka 2. stoljeća (sl. 23), prepoznajemo neke od najznamenitijih rimskih građevina, načičkane kipovima; neke od tih skulptura poznata su djela velikih majstora – ili njihove kopije – primjerice, Lizipov umorni Heraklo na pročelju flavijevskog amfiteatra (Koloseja).¹⁹⁰ O ljubavi i brizi Rimljana za njih govori služba „čuvara kipova“ (*curator statuarum*) među gradskim magistratima, koji su i „svojom glavom“ odgovarali za sigurnost povjerenih im umjetnina.¹⁹¹ U kojoj ih je mjeri rimski puk smatrao urešom grada i držao do njih kao do jedne od svojih privilegija, pokazuje slučaj druge poznate Lizipove skulpture – Apoksiomena – koju je car Tiberije s javnoga mjesta premjestio u svoju palaču da bi je pod pritiskom javnosti ponovo vratio pred Agripine terme.¹⁹²

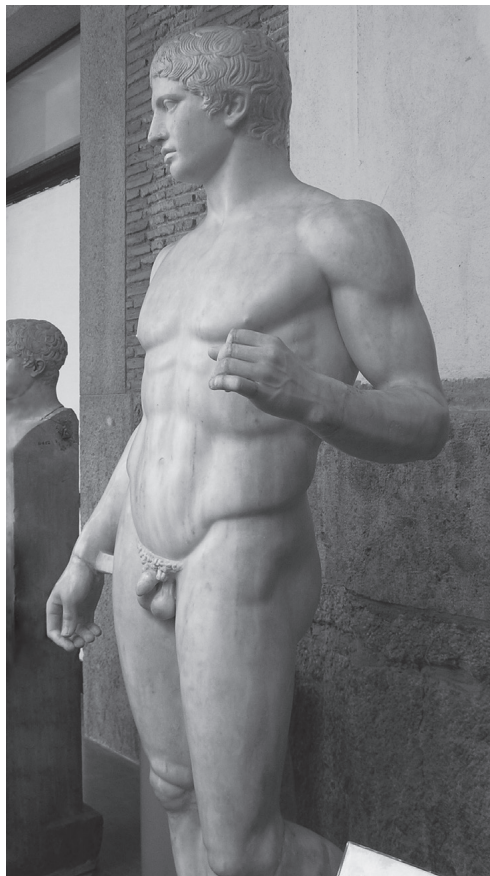
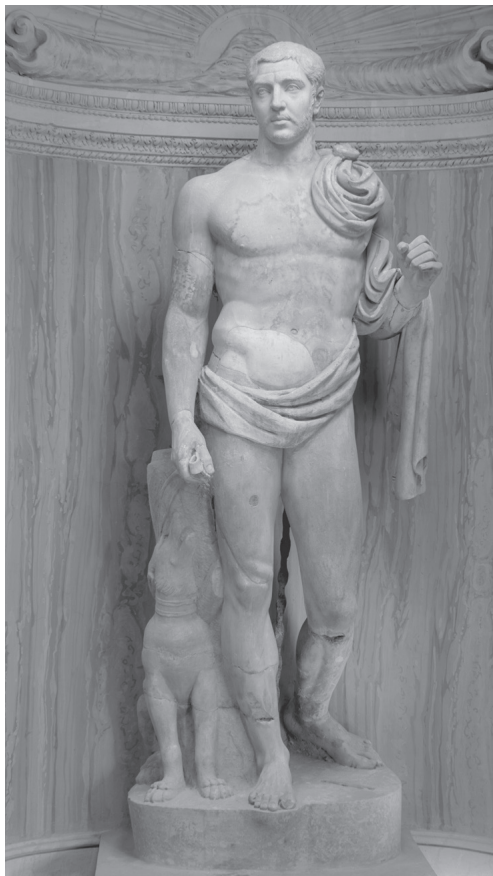
Takva je situacija s vremenom neminovno utjecala na uspostavljanje estetskih kriterija pri prosudbi umjetničkog djela. Kao i za posljednjih stoljeća Republike, mjerila vrijednosti u doba Carstva ostala su vezana uz velika imena iz grčke prošlosti, što se moralo odraziti na suvremenu likovnu produkciju, ali i na ambicije i status umjetnika u Rimu. Koliko nam je poznato, ti su uglavnom bili iz Grčke i s helenističkog Istoka, primjerice, Trajanov veliki arhitekt Apolodor iz Damaska ili Zenodor, autor Neronovog kolosa. Rimski, odnosno, italjski umjetnici bili su malobrojni, češće slikari nego kipari. Uz njih se često vezuju bizarni detalji koje Plinije bilježi u 35. knjizi *Prirodoslovlja*, posvećenoj slikarstvu. Tamo doznajemo, primjerice, da je Famul, autor oslika u Neronovoj Zlatnoj palači (*Domus aurea*), slikao tek nekoliko sati na dan, „sa strogom ozbiljnošću“, jer nikada nije skidao togu (odjeću rimskog građanina), te da je palača bila „zatvor njegove umjetnosti“.¹⁹³ U Augustovo doba poznat je bio Arelije, koji je „uprljao svoju umjetnost sramotnim izgredima“ slikajući božice u liku bludnica koje je posjećivao.¹⁹⁴ Plinijevi komentari mogu se doimati poput običnog trača, ali pokazuju da status umjetnika u rimskome društvu nije bio istovjetan onome u Grčkoj. Ako je slikarstvo među Rimljanima, kako tvrdi Plinije, već zarana bilo na posebnoj cijeni – pa je tako drevna obitelj Fabijevaca dobila nadimak *Pictor* po jednom članu koji je bio slikar – čini se da je obilje umjetnina koje su počele pristizati u Rim nakon osvajanja grčkih kolonija u južnoj Italiji krajem 3. stoljeća pr. Kr., a u idućem



Slika 24. a-b) Heraklo, rimska kopija prema helenističkom originalu, Arheološki muzej Zagreb

Mitološki junak Heraklo, prepoznatljiv po snažnoj muskulaturi i koži Nemejskoga lava svezanoj oko vrata, u skulpturi je bio poznat u više klasičnih i helenističkih tipova. Među sačuvanima u Hrvatskoj valja spomenuti i kolosalnu glavu iz Čitluka (*Aequum*) u zbirci Franjevačkog samostana u Sinju.

stoljeću i iz same Grčke, za posljedicu imalo i razmjerni gubitak oduševljenja za bavljenje tom profesijom.¹⁹⁵ Grčka umjetnost bila je, dakako, superiorna – poznati Horacijevi stihovi na najbolji to način potvrđuju – ali je istovremeno bila dio ratnog plijena što po pravu pripada osvajaču. Ti isti Grci nisu, uostalom, bili na visini svojih junačkih predaka iz vremena Grčko-perzijskih ratova ili Aleksandra Velikog, pa su tako i njihovi najbolji majstori bili pozvani da prave kopije slavnih uzora za bogate rimske naručitelje ili careve (sl. 24). Bili su bez sumnje na cijeni, ali njihova slava nije se mogla mjeriti s onom koju su imali umjetnici iz ranijih, slavnijih razdoblja.¹⁹⁶ Takav odnos prema grčkom naslijeđu često je istican kao razlog za izostanak istinske stvaralačke energije; Winckelmann o rimskoj umjetnosti govori kao o *Dobu oponašatelja*, što će ostati prevladavajući pristup sve do 20. stoljeća. U kasnoj će antici antikvarski odnos Rimljana prema prošlosti dodatno dobiti na značenju: u polemikama između tradicionalista i kršćana, koje će obilježiti 4. stoljeće,



Slika 25. a) Kip muškarca, oko 260. Rim, Villa Doria Pamphilj; b) kopija prema Polikletovom doriforu, Napulj, Museo archeologico nazionale

Portretnu glavu rimskoga muškarca neki stručnjaci pripisuju caru Galijenu (a). Prikazan je kao mitološki lovac s psom, u herojskoj nagosti i po uzoru na Polikletovog koplonošu (b). Kombinacija realističnog portreta i idealiziranog tijela česta je u rimskoj umjetnosti.

helenistička kultura po prvi puta se doživljava kao cjelina, postajući sinonimom za poganstvo općenito.¹⁹⁷

Pa ipak, premda su vješti majstori i dalje potpisivali svoje radove, čak i kada je riječ o kopijama, njihova imena s vremenom postaju sve rjeđa, da bismo ih u posljednjim stoljećima Carstva sasvim izgubili iz vida. Fenomen anonimnosti u umjetnosti javlja se usporo s postupnim opadanjem interesa za klasični kip (*Idealstatue*). Nakon što je proizvodnja kopija rađenih prema slavnim grčkim djelima – vezana uz privatne naručitelje i razvijeno tržište umjetnina – tijekom 2. stoljeća doživjela vrhunac (Hadrijanova vila u Tivoliju je najeklatantniji primjer), u narednom stoljeću dolazi do naglog smanjenja produkcije. Rezultati proučavanja najraširenijih tipova kopija (Polikletov dorifor ili dijadumen, Mironov diskobol, Praksite-lova Afrodita itd.), pokazuju da niz prestaje krajem dinastije Severa, unatoč kratkotrajnoj obnovi u doba cara Galijena (sl. 25).¹⁹⁸ Sličan

fenomen zabilježen je u epigrafiji; drastičan pad broja posvetnih natpisa vezanih uz javne investicije u gradovima u pravilu se dovodi u vezu s krizom koja je Carstvo dovela na rub propasti.¹⁹⁹ No, dok su ekonomske poteškoće svakako utjecale na umjetničku proizvodnju, a politička nesigurnost na trgovinu i transport, sve to ipak ne može u potpunosti objasniti fenomen o kojem je riječ. Znakovito je da proizvodnja bogato ukrašenih sarkofaga doživljava vrhunac upravo tijekom 3. stoljeća, što podrazumijeva postojanje radionica i vještih majstora, ali i dovoljno bogatih naručitelja.²⁰⁰ Dio odgovora možda leži u regionalnim specifičnostima: tako je kvalitetni polikromni mozaik tijekom 3. stoljeća preuzeo vodeću ulogu u ukrasu bogatih obiteljskih kuća u Sjevernoj Africi, koja je pošteđena ratova i gospodarski naprednija od drugih dijelova rimske države.²⁰¹ Uz tradicionalne mitološke, prevladavaju realistične teme i odabrani prizori iz života lokalne elite: lov, igre, život na ladanjskim imanjima te različite seoske žanr scene (vidi sl. 10). Bogatstvo rimskoga svijeta teško da je igdje došlo više do izražaja kao što je to na sjevernoafričkim mozaicima; kriza, o kojoj sredinom istog stoljeća govori sv. Ciprijan, nije na njima ostavila nikakva traga.

Znakovito je da ponovni gospodarski procvat Carstva u 4. stoljeću nije doveo do obnove proizvodnje klasičnih kipova, barem ne na masovnoj razini; nalazi iz toga vremena uključuju nanovo upotrijebljene starije primjerke, ali malo, ili nimalo novih kopija.²⁰² U velikim kasnoantičkim vilama ne nedostaje bogatoga skulpturalnog ukrasa, primjerice, u Chiraganu i Saint-Georges-de-Montagneu na jugozapadu Francuske, ili u Welschbilligu blizu Trier, ali od suvremenog materijala prevladavaju portreti (često u obliku herma) i reljefi, te mitološka skulptura manjih dimenzija.²⁰³ Klasični kip nije, dakako, u potpunosti nestao iz javnog prostora; znamo da je car Konstantin vodio brigu oko ukrašavanja svoje nove prijestolnice na Bosporu – koja je trebala postati *Novim Rimom* – i da je u tu svrhu iskoristio skulpture koje je dao dopremiti iz drugih dijelova Carstva. Velik dio nanovo upotrijebljenih kipova i reljefa zasigurno je potjecao sa starijih, dotrajalih spomenika, a sve češće i iz poganskih hramova, premda carski zakoni opetovano zabranjuju njihovo sknavljenje i korištenje u privatne svrhe.²⁰⁴ Pojavu i rašireniju upotrebu spolija u kasnoj antici – što je često prizivano kao dokaz umjetničke nemoći vremena – moguće je dijelom objasniti upravo obiljem dostupnog materijala vrhunske kvalitete. Uostalom, brojni nalazi ukazuju na skladištenje starije i oštećene skulpture.²⁰⁵

Na njima su često vidljive naknadne intervencije, što zbog posebnih zahtjeva naručitelja, što zbog stanja očuvanosti.²⁰⁶ One mogu imati ideološke motive – kao što je slučaj s portretima na Konstantinovom slavoluku – ali su drugdje slični primjeri prerade vezani uz praktične razloge. Primjerice, u Chiraganu sve portretne biste careva pokazuju tragove restauracije, a neke od njih nastale su rezanjem kipova u punoj veličini.²⁰⁷ To govori da je nepoznati vlasnik, u trenutku obnove vile u drugoj polovici 4. stoljeća, koristio starije skulpture koje je dao urediti i nanovo upotrijebiti, zajedno s novijim radovima, većinom mitološkim kipovima manjih dimenzija i reljefima. Također je znakovito da su u Chiraganu noviji kipovi rađeni u lokalnom kamenu, ali su stilski bliski onima iz radionica u Afrodiziji, što upućuje na dolazak umjetnika iz Male Azije i govori u prilog kontinuitetu skulptorske djelatnosti i umjetničke trgovine u kasnom Carstvu.²⁰⁸ Ipak, sve upućuje na to da klasičan kip, nekoć sinonim za grčku umjetnost, ali i simbol samosvijesti antičkog polisa, više nije dominantan ukras. Ne preostaje drugo nego zaključiti da je u prvoj polovici 3. stoljeća „jedna izrazito duga likovna tradicija naglo dospjela do svoga kraja“.²⁰⁹

SUDBINA KULTNOGA KIPA

Jedan od razloga za presudan utjecaj helenističke kulture na onu rimsku zasigurno leži u tome što je Rim od Grčke naslijedio mitologiju i panteon. Religija je područje na kojemu duh (ili genij) naroda ponajviše dolazi do izražaja, ali rimski slučaj na prvi pogled ne potvrđuje to pravilo. Rim je imao mali repertoar lokalnog mita, vezan poglavito uz borbu zajednice za opstanak i prevlast u neprijateljskom okruženju srednjoitalskog prostora; no, herojski žanrovi bili su oni iz velikog repertoara panhelenskog znanja, pa je tako *mitsko* postupno poistovjećeno s *grčkim*. Možemo reći, dakle, da je veliki dio tradicije, koja je bila i ostala glavno uporište društvene elite sve do kraja antike, stvoren sustavnim preuzimanjem grčke baštine, s jasnim ciljem da rimskoj kulturi priskrbi prestiž (moć) kulture nasljednice. Suprotno ocjenama ranijih istraživača koji su, poput Winckelmanna, u tome vidjeli samo oponašanje i dokaz stvaralačke nemoći, bio je to dinamičan i kontinuiran proces koji je iziskivao golemu intelektualnu i društvenu energiju.²¹⁰ Razdoblje *Druge sofistike* jedan je od vrhunaca toga procesa, a proizvodnja mitoloških sarkofaga najbolji pokazatelj ovisnosti o grčkim uzori-



Slika 26. Mitološki sarkofag s prikazom Dioniza i Arijadne, oko 235. Pariz, Louvre

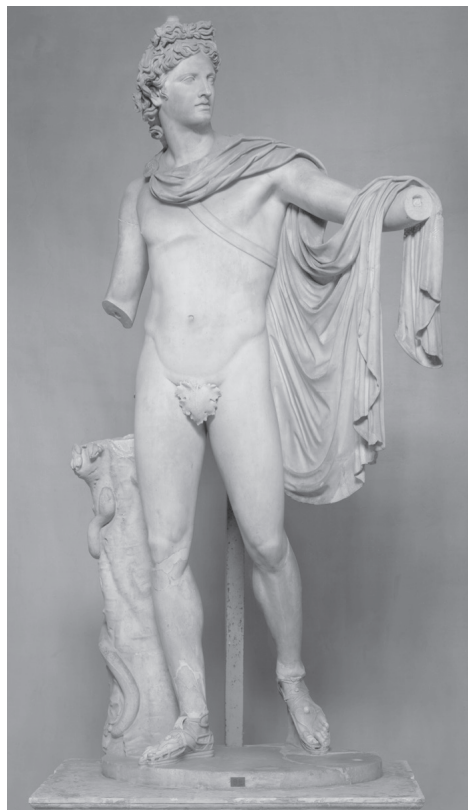
Mitološki sarkofazi najzanimljiviji su proizvod rimske zagrobne kulture u 2. i 3. stoljeću. Na primjeru iz Louvrea prikazan je mit o Arijadni (ležeća figura desno), koju je Tezej, vraćajući se s Krete u Atenu, napustio na otoku Naksu. Nesretnu ljubavnicu pronalazi Dioniz, na čelu pijane povorke (*thiasos*), koja ga prati u njegovim pustolovinama. Nedovršeni portret pokojnika na poklopcu daje naslutiti serijsku proizvodnju takvih sarkofaga. Samo radionicama grada Rima pripisuje se oko tisuću dvije stotine danas poznatih primjera.

ma: od oko tisuću dvije stotine sarkofaga nastalih u radionicama grada Rima, velika većina njih ukrašena je scenama iz grčkih mitova (sl. 26).²¹¹

U prethodnom poglavlju vidjeli smo probleme s kojima su se suočavali stari Rimljani u pokušaju da uvedu red u odnose s bogovima. Isti se proces paralelno odvijao u umjetnosti. Autohtona rimska božanstva brzo su nestala u sudaru s antropomorfnim božanstvima Grčke, a izvorna djela grčkih umjetnika, ponajviše priskrbljena ratovima, iskorištena su ne samo za ukras palača i javnih mjesta – koja su time postajala pozornicom stalnog trijumfa – već i kao kultne figure u hramovima, u kojima su bogovi bili štovani „na grčki način“ (*Graeco ritu*). Takva praksa – od koje se zaziralo u ranijim stoljećima – po prvi je puta zabilježena u Apolonovom hramu na Palatinu, gdje je August dao nanovo upotrijebiti djela kipara Skopasa, Leohara i Timoteja u kultne svrhe, bez sumnje zato da bi im vratio nešto od izbljedgele vjerske aure.²¹² Određeni otpor prema potpunoj dominaciji helenističkoga kulturnog modela možemo razabrati iz sklonosti Rimljana etrurskim kipovima bogova, kako zbog drevnosti, tako zasigurno i zbog osjećaja određene bliskosti. Plinije ih naziva *tuskanski* i kaže da su Rimljani osvojili etrurski Volsinij „zbog dvije tisuće kipova u njemu“.²¹³ Nitko, dakako, nije razmišljao o tome da su i na njihov izgled utjecali grčki uzori, u ovom slučaju oni iz arhajskog doba. Tako je grčka umjetnost – dijelom posredstvom etrurske – zapravo oblikovala rimsku predodžbu o nebeskim silama. Njezin je utjecaj bio tim veći što tradicionalni kultovi iza sebe nisu imali pisanog nauka ili svetih knjiga koji bi

Slika 27. Kip Apolona (Apolon Belvederski), prva pol. 2. st. Vatikan, Museo Pio Clementino

Jedna od najpoznatijih skulptura antičke umjetnosti, slavljena u renesansi, a za Winckelmanna u 18. st. mjerilo „dobroga ukusa“, predstavlja Apolona koji odapinje strijelu (nedostaje šaka s lukom). Homer ga naziva „daljnometni“ i „srebrnoluki“ bog, opisujući njegovu srdžbu na Ahejce pod Trojom. Vjerojatno je to rimska kopija prema brončanom originalu grčkoga kipara Leohara (4. st. pr. Kr.).



sliku „držali pod kontrolom“, pridajući joj ili oduzimajući autoritet i legitimitet, kao što će biti slučaj kasnije u kršćanskoj umjetnosti. Umjesto toga, ljudi su bogove prepoznavali i doživljavali prije svega kroz kultne kipove s kojima su komunicirali kao s utjelovljenim božanstvom, pridajući im često i magijska svojstva (sl. 27). Na taj način, slika je imala ulogu reprodukcije postojećih, ali i stvaranja novih značenja koja nisu neminovno proizlazila iz literarne tradicije, već iz vlastite semiotike. Ta će se fleksibilnost u kasnoj

antici manifestirati u fenomenu „mentalnih slika“ (*Gedankliche Zusammenhänge / Ideenbilder*), kojima pripadaju i prvi primjeri kršćanske umjetnosti.

Svijet antičke religije bio je gusto nastanjen svim vrstama bogova. I prije kasne antike smijemo, dakle, govoriti o „opsesivnoj prisutnosti nevidljivoga svijeta“. ²¹⁴ To mnoštvo isprva je bilo teško razlikovati, kao što daje naslutiti Vergilije opisujući rimski Kapitolij u davniini: „Mnogi u ovoj su šumi gdje zeleni dižu se humi, počesto ćutjeli boga, no neznano bješe im koga“. ²¹⁵ Petronije u *Satirikonu*, pomalo ironično, ali ne bez razloga, govori o kraju u kojemu su „sile“ (*numina*) tako brojne da je lakše „putem sresti boga nego čovjeka“. ¹²¹⁶ Slike (kipovi) su pomogli učiniti te sile prepoznatljivima, dajući im specifičan oblik i precizno im određujući mjesto u rimskom panteonu. Potrebu za njihovom vizualizacijom Jean-Paul Vernant opisuje kao „paradoksalno nastojanje da se odsustvo pretvori u materijalnu prisutnost“. ²¹⁷ To su oni idoli o kojima govore crkveni oci, prigovarajući poganima da se mole kamenim kipovima „beživotnih pogleda“,

istovremeno strahujući od demona koji ih nastavaju.²¹⁸ Borba protiv idolopoklonstva jedna je od najčešćih tema kod kršćanskih pisaca i nezaobilazna epizoda u hagiografijama svetaca koji se – milom ili silom – suprotstavljaju u narodu ukorijenjenim običajima; ona je u pozadini poznate afere oko Oltara Pobjede (s pripadajućim kipom), koji je car Gracijan 382. godine dao ukloniti iz senatske kurije u Rimu, najavljujući konačan obračun s mnogoboštvom. Učestali napadi na kipove bogova ili njihovo ritualno sakaćenje jedna su od neželjenih posljedica trijumfa kršćanstva krajem 4. stoljeća. Možda je upravo vjerska netrpeljivost objašnjenje za okolnosti nalaza u hramu carskoga kulta u Naroni (Vid kod Metkovića), gdje su devedesetih godina prošloga stoljeća arheolozi pronašli razbijene ostatke barem šesnaest monumentalnih kipova diviniziranih careva i carica te različitih božanstava iz 1. stoljeća (sl. 28).²¹⁹

Sudbinu poganskoga kulturnog kipa u kasnoj antici ne možemo, međutim, objasniti samo pobjedom kršćanstva, vjerskim fanatizmom ili starozavjetnom zabranom izrade svetih slika.²²⁰ Tomu, među ostalim, proturječi činjenica da upravo krajem 4. stoljeća kršćanska umjetnost doživljava procvat i jedan od prvih vrhunaca svoga razvoja. To je tzv. Teodozijanska renesansa tijekom koje je Krist zadobio prepoznatljiv (ob)lik, a slika povlašteno mjesto u arhitekturi kršćanskoga svetišta, o čemu svjedoče najraniji sačuvani figuralni mozaici u apsidama crkava.²²¹ Promjena u odnosu prema prikazivanju bogova u skulpturi posljedica je brojnih čimbenika, od kojih je kriza tradicionalne religije bez sumnje jedan od najvažni-

Slika 28. Arheološka istraživanja u Naroni

Nalaz šesnaest monumentalnih kipova iz 1. st. u Vidu kod Metkovića bio je jedno od najvećih arheoloških otkrića u Hrvatskoj 90-tih godina prošloga stoljeća. Kipovi careva, članova carske obitelji i zaštitničkih božanstava nađeni su razbacani po podu svetišta, što upućuje na namjerno uništavanje.



jih. Jedna od manifestacija krize, vidjeli smo, bio je nagli pad proizvodnje antičkih kopija (klasičnoga kipa) tijekom 3. stoljeća. Treba isto tako reći da je i među poganima bilo onih koji su upozoravali da slika kvari istinsko bogoštovlje, i to znatno prije pojave kršćanstva. Ako je suditi prema najpoznatijem rimskom povjesničaru religije, Varonu (116-27), bogove se može štovati i bez kipova (*sine simulacro*), kao za vrijeme legendarnog kralja Nume, Romulova nasljednika, za kojega Plutarh kaže da je, potaknut uvjerenjem da je „bezbožno činiti uzvišenije predmete slične nižima i da je boga nemoguće dokučiti drukčije nego umom“, zabranio Rimljanima da štuju kipove u obliku čovjeka ili životinje.²²² I za Plinija je potreba za materijalnim oblikom Boga posljedica ljudske slabosti, odnosno taštine.²²³ Bez sumnje, riječ je o Platonovoj ostavštini, nakon koje filozofi teško mogu zaobići problem odnosa između slike i njezina uzora: epikurejci tako raspravljaju o ulozi umjetnika u oblikovanju ideje o bogovima, a Celzo nevoljko prihvaća kritiku kršćanskih apologeta da kipovi ne prikazuju bogove. Dodaje, međutim, da je antička misao puno prije došla do istog zaključka pa navodi Heraklita kao primjer.²²⁴ Kulminacija filozofske tradicije koja u izradi ljudske figure vidi samo nepotreban, istine nedostojan *odraz odraza* jest, dakako, učenje Plotina (205-270), prema kojemu umjetnost jedino ima smisla ukoliko može prikazati univerzalnu dušu, a ne samo materijalnu pojavnost. Široko prihvaćanje takve ideje neminovno je značilo i kraj antičkoga iluzionizma. Znakovito je da se djelovanje toga posljednjeg velikana antičke filozofije, koji pohađa predavanja neoplatoničara Amonija u Aleksandriji zajedno s kršćanskim teologom Origenom, vremenski podudara s pojavom prvih kršćanskih slika, u Rimu i drugdje.²²⁵ Može nam se učiniti da je to najava jedne sasvim nove umjetnosti, koja će odgovarati Plotinovom idealu, kako misli André Grabar; međutim, vremenska podudarnost o kojoj je riječ daje naslutiti i sve veći raskorak između intelektualne elite i popularnih zahtjeva tijekom 3. stoljeća. Zanimljiv odjek te rasprave nalazimo u *Carskoj povijesti*, gdje se Hadrijanu pripisuje namjera da u gradovima podigne „hramove bez kipova“ – možda po uzoru na legendarnog Numu – od čega je odustao tek kada su mu stručnjaci za svete stvari otkrili da bi u tom slučaju svi postali kršćani, pa bi hramovi opustjeli.²²⁶

Kršćanski napadi na idole i idolatriju bili su, dakle, usmjereni na bolno mjesto i poganska misao – vidjeli smo Celzov primjer – to je nevoljko priznavala.²²⁷ No, ni zazor od slike među filozofima, niti kasnija osuda poganskih običaja, koju su isticali crkveni oci,

Slika 29. a-b) Kip Venere iz Salone, 2/3. st. Arheološki muzej Split

Venera je jedno od najčešće prikazivanih božanstava antičkog Olimpa. U skulpturi su poznati brojni tipovi, većinom nastali još u kasnoklasično i helenističko doba u Grčkoj. U Rimskom Carstvu imala je posebno mjesto; natpis na postolju splitskoga kipa (*Venus Victrix*), nađenog u Saloni, ukazuje na njezinu ulogu carske zaštitnice, povezane s osnivačkim mitom o trojanskom junaku Eneji koji se poslije propasti Troje i dugog lutanja naselio u Laciju. „Roda Enejina majko“, zaziva je pjesnik Lukrecije, na početku epske poeme *O prirodi*, a Cezar joj posvećuje hram na svome forumu u Rimu.



nisu bitno promijenili svijet u kojemu se kretao kasnoantički čovjek, navikao da prepozna bogove u zlatu, bronci, mramoru, bjelokosti, terakoti ili drvetu i da takvim djelima ljudskih ruku pridaje posebno značenje.²²⁸ Prema Varonu, još od najstarijih vremena čak 109 dana u rimskom kalendaru bilo je posvećeno bogovima (*Dies nefasti*), od čega je njih 60-ak imalo status javnih blagdana (*Feria publica*). Podaci za Grčku i zapadni dio Male Azije govore o stotinama redovitih vjerskih svetkovina, u nekim gradovima i po nekoliko njih godišnje, za kojih bi u lokalna svetišta pristizali vjernici – i znatiželjnici – iz krajeva udaljenih i po nekoliko stotina kilometara.²²⁹ Uobičajene aktivnosti tih bi dana ustupale mjesto svečanostima koje su se mogle protegnuti na čitav tjedan, ili dulje, kao što je bio slučaj sa Saturnalijama.²³⁰ Bili su to trenuci kada bi religija preuzimala glavnu ulogu u životu zajednice i postajala dio svakodnevnice, pristupačna svima. Za takvih svečanosti u središtu pažnje bili su kipovi bogova, koji su napuštali mračne cele hramova, bili nošeni u procesijama i koji su zauzimali mjesta u cirkusu, kazalištu i na gozbama, kao da je riječ o živim bićima. „Skinite s mramorne statue ogrlicu od zlata“,

savjetovao je Ovidije rimske žene i djevojke, štovateljice Venere (sl. 29), koja u njegovu opisu podsjeća na Praksitelovu Knidiju, „skinite njezinu bogatu odoru, jer čitavu božicu treba okupati. Vratite ogrlicu na njezin suhi vrat, a onda joj darujte mlado cvijeće, svježe ruže...“.²³¹ Religijski festivali, posebno u kultovima istočnjačkih božanstava, bili su stalna prigoda za fascinaciju i sudjelovanje publike: „Kada božica u velike gradove zadje... cio obasipa put joj narod tad bakrom i srebrom, bogato nadariv' nju...“, kaže Lukrecije, opisujući slikovitu procesiju Velike Majke (*Magna Mater*), maloazijske Kibele.²³² Apulej u *Zlatnom magarcu* donosi, pak, opis procesije u čast egipatske boginje Izide, s grupama kostimiranih vjernika: sudionici odjeveni poput vojnika, gladijatora ili lovaca, sa sabljama i kopljima, u zlatnim čarapama i svilenim haljinama s dragocjenim ukrasima, plešu i svijaju se u hodu, nalik na Kibeline pratitelje koribante.²³³ Prisutni su i elementi bizarnog i grotesknog, s čestim aluzijama na mitološke figure: tu je nosiljka s pripitomljenom medvjedicom, obučenom poput otmjene matrone, majmun, kojemu je namijenjena uloga Ganimeda, s kapom na glavi i žutim haljama po frigijskoj modi, zatim magarac kojemu su zalijepili krila da bude nalik na Pegaza i njegov vodič, starac u kojemu prisutni uz smijeh prepoznaju junaka Belerofonta.²³⁴ Taj je komični dio spektakla prethodio svetoj povorci u kojoj su išle žene u sjajnim bijelim haljinama, s raznim predmetima u rukama i urešene vijencima proljetnog cvijeća; neke od njih na leđima su nosile blještava zrcala u kojima je božica mogla promatrati mnogobrojnu pratnju koja joj je dolazila u susret, dok su druge, s češljovima od slonove kosti, „pokretale ruke i savijale prste kao da češljaju kraljicu“.²³⁵ Tolika šarolikost i vizualna atraktivnost svijeta bogova zasigurno su malo koga mogli ostaviti ravnodušnim.

Konačnom pobjedom kršćanstva puno se toga, dakako, promijenilo, poglavito nakon što je Teodozije – koji prvi među carevima nije nikada odjenuo odoru rimskoga velikog svećenika (*pontifex maximus*) – odlučio zatvoriti hramove (391) te zabranio prinošenje žrtava i štovanje božanskih kipova „izrađenih rukom smrtnika“.²³⁶ Carski zakoni u tom razdoblju opetovano nalažu rušenje idola, ali čini se da je stvarnost, barem u Rimu, bila drugačija. U panegiriku u povodu Honorijeveg šestog konzulata (404), pjesnik Klaudijan divi se kipovima na vrhu hrama Jupitera Kapitolijskog, koji izgledaju kao da „plešu na oblacima“.²³⁷ Isti prizor kod kršćanina Prudencija izaziva strah i odbojnost. Opisujući poguban utjecaj veličanstvene likovne kulise poganskoga Rima, koja je još i početkom 5. stoljeća u

stanju zavesti mladog čovjeka, on navodi vjerske svetkovine i igre (*publica festa diesque et ludos*), svećenike okrunjene lovorovim vijencima (*laurigerosque ministros*), žrtvene životinje pred oltarima raznih božanstava – kao da carskih zabrana nije niti bilo – pa onda njihove kipove (*simulacra*) u hramovima i na javnim mjestima, a za hram na Kapitoliju (*celsa Capitolia*) kaže da je „obitavalište svih demoni“.²³⁸ U strahu od Gota koji su zaprijetili Rimu 410. godine, senat određuje – uz prešutni pristanak samoga rimskog biskupa, čini se – da se prinesu tradicionalne žrtve. No, to je prolazna epizoda. S nestankom prave opasnosti od povratka na staro, do izražaja dolazi afirmativan pristup prema baštini prošlosti. U istoj poemi u kojoj napada poganske običaje, Prudencije slavi kipove kao spomenike umjetnosti: „Neka kipovi, djela velikih umjetnika / stoje čisti: neka budu najljepši ukras naše domovine / i neka nikakva sramotna upotreba ne okalja ove spomenike umjetnosti grijehom“.²³⁹ Mogli bismo reći da u tom trenutku, po prvi puta u povijesti, dolazi do jasnog razdvajanja izvorne kultne namjene kipa od njegove estetske vrijednosti.²⁴⁰

Čini se da je takav pristup dobrim dijelom prevladao i da neprijateljstvo prema poganskim spomenicima – uvijek prisutno – ipak nije preraslo u fenomen širokih razmjera.²⁴¹ Na to, među ostalim, upućuje popis znamenitosti Rima koji je sastavio Zaharija iz Mitilene sredinom 6. stoljeća, dakle, u doba kada je tradicionalna religija već odavna izgubila na važnosti, a stara prijestolnica Carstva na političkom utjecaju; u njemu su nabrojani idoli od zlata (80) i bjelokosti (64), dva *vrlo velika* kipa heroja, *veliki i moćni* konji od bronce (22), brončani kipovi *kraljeva i gradskih prefekata* (3.785).²⁴² Kod povjesničara Prokopija, koji opisuje Justinijanov rat protiv Gota, čitamo o kopijama slavnih kipova koje su krasile 48 interkolumnija u gornjem dijelu Hadrijanova mauzoleja sve do 537. godine, kada su ih branitelji za jedne opsade grada upotrijebili protiv napadača.²⁴³ Uostalom, da običaj postavljanja skulptura na javnim prostorima nije nestao s kršćanskim carevima, ponajbolje ilustrira slučaj novoga carskog grada na Bosporu, koji je Konstantin dao bogato ukrasiti antičkim kipovima (stotinjak ih je bilo vidljivo još u srednjobizantskom razdoblju). Euzebij nas je pokušao uvjeriti da je to učinio samo zato da bi im se prolaznici mogli izrugivati, ali sv. Jeronim sigurno je bliže istini kada kaže da su drugi dijelovi Carstva bili ciljano ogoljeni kako bi Konstantin dostojno opremio svoju novu prijestolnicu.²⁴⁴ Istina, to više nisu bile kultne figure; lišeni svojih religijskih konotacija antički su kipovi nastavili živjeti u kršćanskom

Carstvu kao djela velikih umjetnika, baš kako je zagovarao Prudencije.²⁴⁵ Znakovit je jedan carski proglas iz 382. godine (Teodozije) koji nalaže da lokalni hram u Osroeni bude otvoren za posjete jer se u njemu nalaze „kipovi koje treba cijeniti prema vrijednosti njihove umjetnosti, a ne kao božanstva“.²⁴⁶ Hramovi su postali muzeji, a Fidijin Zeus završio je u privatnoj zbirci u Konstantinopolu. Afrodita Knidska prestala je biti božica ljubavi i postala Praksitel.

CAR U SREDIŠTU SVIJETA

Pomalo očekivano – s obzirom na primjere pretjerivanja koje, među ostalim, bilježi Plinije – u antičkoj misli opetovano nailazimo na moralizatorsku crtu koja osuđuje ispraznost (*vanitas*) onih koji sebi podižu kipove kako bi osigurali besmrtnu slavu, „kao da ima više zadovoljstva u jednoj brončanoj skulpturi, nego u spoznaji o ispravno proživljenom životu“, kaže Amijan Marcellin kritizirajući običaje rimske aristokracije u drugoj polovici 4. stoljeća.²⁴⁷ No, jedna specifična likovna tradicija rijetko kada se dovodila u pitanje – nisu to činili ni filozofi (osim cinika), niti kršćani, posebno ne na-

kon 313. godine – a to je carski portret. U velikoj i raznolikoj državi koju su nastavale bitno drugačije kulture različitih jezika, vezane uz lokalne kultove i identitet, zajedničke spone bile su rijetke, ali tim važnije. Počevši od Augusta, portreti careva – tijesno povezani s kultom carske osobe – pomagali su stvoriti simboličko zajedništvo u tom, često površno romaniziranom svijetu. Zahvaljujući kovanicama, slika vladara dospijevala je i u najudaljenija mjesta Carstva, noseći poruku o njegovu izgledu na aver-

Slika 30. Carski torzo, 1. st. Arheološki muzej Zagreb

U nedostatku glave, ruku i potkoljenica, našu pažnju privlači bogati ukras careva prsnog oklopa na kojemu ispod Gorgonine glave vidimo znak pobjede (*tropaeum*), okružen dvjema krilatim Viktorijama u letu. U podnožju znaka, koji bi Rimljani, po uzoru na Grke, postavljali na bojnopolju nakon bitke, sjedi par zarobljenih barbara, ruku svezanih na leđima. Kršćani su zarana u znaku vidjeli aluziju na Kristov pobjednički križ.



su te o božanskim pokroviteljima ili političkom programu na reversu. Do koje je mjere novac mogao biti ogledalo razrađene političke strategije i promotor simbola zajedništva, pokazuje niz Oktavijanovih (Augustovih) kovanica nastalih tijekom borbe za vrhovnu vlast u državi; na njima budući *princeps* sustavno ističe naklonost bogova, slavi svoje pobjede i obećaje mir, kao i na velikim rimskim spomenicima njegova doba, poput foruma ili Oltara Mira.²⁴⁸ U administrativnim središtima i glavnim gradovima provincija istu su ulogu imali monumentalni kipovi koji su cara prikazivali kao građanina (*togatus*), vrhovnog svećenika (*pontifex maximus*), vojskovođu (*imperator*) ili diviniziranog junaka u herojskoj nagosti (sl. 30). Česti su bili konjanički kipovi, od kojih se sačuvao jedino onaj Marka Aurelija, danas u Kapitolijskim muzejima u Rimu. Naposljetku, u hramovima su se nalazile čitave dinastijske skupine, s članovima carske obitelji (*domus divina*) i zaštitničkim božanstvima. Lijep primjer jedne takve skupine iz julijevsko-klaudijevskog razdoblja jesu kipovi iz Nina, otkriveni još u 18. stoljeću, danas u Arheološkom muzeju u Zadru.²⁴⁹

Poštivanje carskih portreta simboliziralo je građansku lojalnost, a njihovo uništavanje svetogrđe. Svetonije kaže da je za cara Tiberija jedan čovjek osuđen na smrt jer je pokušao ukloniti glavu s Augustova kipa, a kazne su bile predviđene i za one koji bi „novac ili prsten s utisnutim likom Augustovim unijeli u nužnik ili bludilište“.²⁵⁰ U kasnom Carstvu, sa sve većim apsolutizmom, grijeh povrede veličanstva (*crimen laesae maiestatis*) mogao je poprimiti tragikomične razmjere: u doba Septimija Severa senatori su znali stradavati zbog snova, a za njegova sina Karakale neki su ljudi osuđeni jer su mokrili na mjestu gdje su bili prvakovi kipovi i slike ili jer su s njih skinuli vijence.²⁵¹ S druge strane, carski su kipovi – jednako kao natpisi na javnim spomenicima – mogli postati žrtvom brisanja uspomene nakon smrti osporavanih vladara (*damnatio memoriae*). Lik zloglasnog cara mogao je biti preklesan ili zamijenjen drugim: tako je na reljefima iz rimske *Palazzo della Cancelleria* Nervin portret zamijenio onaj njegova prethodnika Domicijana, posljednjeg iz dinastije Flavijevaca.²⁵² Taj je car, za kojeg Juvenal kaže da su mu „s ruku kapale kapljice plemićke krvi“, bio poznat po velikom broju kipova, što je smatrano dokazom prekomjerne ambicije, nedostojne prvog među Rimljanima.²⁵³ Dao ih je postavljati i u hramove, svojatajući za života božansku slavu; Plinije Mlađi govori o „kipovima incestuoznoga cara“ (*incesti principis statuæ*), od zlata i

srebra – ti su materijali u pravilu bili rezervirani za bogove ili mrtve i divinizirane careve – koji se miješaju s likovima besmrtnika i tako oskvrnjuju sveti prostor. Istovremeno, on hvali skromnost Nervina nasljednika Trajana, jer se zadovoljio jednim ili dvama kipovima u predvorju hrama „koji će stajati vječno, jer su od bronce i jer ih je malo, dok mnoštvo onih od zlata leži odbačeno na tlu, žrtva javnoga veselja“.²⁵⁴ Trajan je u tome vjerojatno slijedio Augustov primjer; on je, prema vlastitim riječima, uklonio i pretopio osamdesetak srebrnih portreta koje je dobio na poklon od građana te je od njih napravio zavjetne darove za Apolonov hram na Palatinu.²⁵⁵ S nevoljama Carstva u kasnijim stoljećima sve su češći primjeri brisanja uspomene na nepopularne vladare ili suparnike: na jednom reljefu iz vremena Marka Aurelija, s prikazom careva trijumfalnog ulaska u Rim, naknadno je uklonjen mladi Komod, Markov sin i nasljednik (vidi sl. 33).²⁵⁶ Karakala je na isti način dao izbrisati spomen na brata Getu; o temeljitosti njegova čina svjedoče intervencije u natpisima (primjerice, na rimskom slavloluuku njihova oca Septimija), i na obiteljskim portretima, od kojih je posebno zanimljiv mali drveni tondo iz muzeja u Berlinu.²⁵⁷ U vrijeme borbi za vlast nakon Dioklecijanove abdikacije (305), to je preraslo u pravi *rat slikama*; svi su pretendenti na carsko prijestolje postavljali svoje i uništavali suparničke portrete, slijedeći opće prihvaćeno uvjerenje da ukoliko car živi u svojim slikama – kao što je bio slučaj s poganskim bogovima i njihovim kipovima – tada svako njihovo namjerno uništavanje neminovno umanjuje i njegovu slavu.

Carski portreti bili su brojni i posjedovali su autoritet i moć koja je nadmašivala njihovu materijalnu pojavnost. Između malenih kovanica i monumentalnih kipova – katkad su to bili pravi kolosi, poput Neronovog u Rimu ili Domicijanovog u Efezu – bio je tu i cijeli niz drugih medija (nosača) koji su mogli nositi sliku vladara. Diljem države, magistrati su sudili u sudnicama u kojima je morao biti vidljivo istaknut simbol carske vlasti u obliku portreta, često slika na drvetu.²⁵⁸ U kasnom Carstvu, fenomen je sve izraženiji: jedna ilustracija u srednjovjekovnoj kopiji *Notitia dignitatum*, rukopisa s opisom administrativnog ustroja rimske države s početka 5. stoljeća, vjerno pokazuje kako je takva inscenacija – u kojoj prepoznajemo uzor kasnijim crkvenim retablima – mogla izgledati (sl. 31).²⁵⁹ Slično je i na konzularnim diptisima od bjelokosti iz 5. i 6. stoljeća, gdje je carski portret višestruko prisutan: kao aplikacija na ceremonijalnoj odjeći magistrata ili kao ukras na naslonu njegova sjedala, na žezlu (vidi sl. 38), na štitu, u medaljonima na pozadini. Imperativi

Slika 31. *Notitia dignitatum* (Speyer, 1542). München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10291, fol. 178

Na listu iz jedne od renesansnih kopija rukopisa s popisom visokih dužnosnika po provincijama (ovdje prefektura Ilirik), vidimo atribute moći (*insignia*) koji su predstavljali obilježja položaja i autoriteta u kasnome Carstvu. Među njima je slika cara (na drvetu), izložena na istaknutom mjestu, u inscenaciji nalik na crkveni oltar.



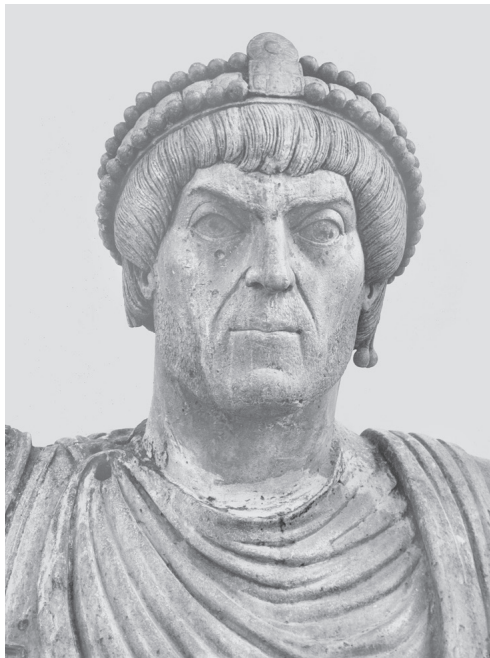
dinastijske politike nalažu da se nasljednici – bez obzira na dob – što prije proglase suvladarima i pojave na slikama u javnosti, što simbolizira potvrdu njihova izbora.²⁶⁰ Češće negoli prije javljaju se portreti izrađeni u bjelokosti (diptisi), zlatu (medaljoni) ili srebru (pladnjevi). Njihova vrijednost, ali i praktičnost – manje dimenzije, prilagođene carskom dvoru (*comitatus*), koji je stalno u pokretu, s jednoga kraja države na drugi – dijelom objašnjavaju postupni nestanak monumentalnih carskih kipova u kamenu i bronci. Ako za Konstantina imamo još nekoliko primjera, za njegove nasljednike gotovo da i nema prepoznatljivog portreta u skulpturi; velika brončana glava iz Kapitolijskih muzeja, nekoć pripisana njegovom sinu Konstanciju II., danas se u pravilu smatra portretom oca, možda i

preradom nekog još starijeg kolosalnog kipa.²⁶¹ Datacija brončanog kipa iz Barlette kraj Barija oscilira između 4. stoljeća (Valentinijan I.) i polovice 5. stoljeća (Marcijan), što dovoljno govori o stilskoj tipizaciji i napuštanju fizionomijske prepoznatljivosti koja je stoljećima bila obilježje rimskoga portreta (sl. 32).²⁶² Jedan mramorni *togatus* s vladarskom dijademom iz Afrodisijade u Maloj Aziji, lijepa i produhovljena lica, odgovara stilu druge polovice 4. stoljeća i vjerojatno predstavlja Valentinijana II.²⁶³ Poprsje Teodozija II. u oklopu iz Lo-uvea u toj je mjeri izgubilo individualna obilježja, da je opravdano govoriti o fenomenu *fizičke anonimnosti*.²⁶⁴ Taj se javlja usporedo sa sve većom koncentracijom na attribute društvenog položaja i mode, koji dolaze do izražaja na portretnim prikazima.

Čini se da je Justinijan posljednji car koji je dobio svoj konjanički kip (na forumu u Konstantinopolu). Povjesničar Prokopije ga opisuje kao mitološkog junaka Ahileja, u oklopu i s kacigom na glavi, okrenuta prema istoku i Perziji, kako „ispružene desne ruke i raširenih prstiju zapovijeda barbarima u tim krajevima da ostanu u vlastitoj zemlji i da ne pokušavaju napasti“; umjesto mača ili koplja, Justinijan u ruci nosi globus („pokazujući da su mu čitava zemlja i more podložni“), s križem („zahvaljujući kojemu je zadobio Carstvo i pobjedu u ratu“).²⁶⁵ Nažalost, kip je odavna uništen, ali možemo ga zamisliti prema malom bjelokosnom diptihu (znanom

Slika 32. Barletta, glava brončanoga carskog kipa, 4/5. st.

Fizionomijske crte su izražajne, ali toliko uopćene da nije moguće precizno identificirati vladara kojeg kip predstavlja. Oštar izraz lica isključuje svaki trag blagosti i otkriva do koje je mjere car shvaćen kao apsolutni gospodar i sudac. Dijadema ukrašena perlama uobičajen je atribut carskog dostojanstva od Konstantinova vremena.





Slika 33. Reljef s trijumfalnom povorkom Marka Aurelija, oko 175. Rim, Palazzo dei Conservatori

Kočija s Markom Aurelijem zamiče kroz otvor slavoluka, na putu za Kapitolij, gdje je povorka završavala žrtvom pred Jupiterovim hramom (vidi sl. 15). Usporedbe sa sačuvanim kovanicama pokazuju da je uz cara u kočiji bio prikazan i njegov sin Komod. To objašnjava neobičan položaj krilate Pobjede (sjedi caru na glavi) i pogrešnu interpretaciju postolja hrama koji je skulptor morao prilagoditi nakon što je uklonjen Komodov lik, odnosno, brisana uspomena na nepopularnog cara (*damnatio memoriae*).

kao Diptih Barberini) iz Louvrea, na kojemu je prikazan vladar na propetom konju (vidi sl. 135). Ovaj puta u ruci drži koplje te je okružen personifikacijama Pobjede (*Victoria*) i Plodne zemlje (*Tellus*), koje upotpunjuju tradicionalni sadržaj ovoga malog remek-djela carske propagande.²⁶⁶

*

Trijumfalna povorka, ta ultimativna demonstracija rimske moći, također je bila carska privilegija (sl. 33). Službena (rimska) umjetnost najvećim je dijelom trijumfalna umjetnost, reći će Charles Picard.²⁶⁷ Trijumf – u doba Republike nagrada zapovjedniku rimske vojske, koji bi u velikoj bitci pobijedio vanjskog neprijatelja – nakon bitke kod Akcija (31. pr. Kr.) postat će prerogativ Augusta kao apsolutnog vladara. Bio je to povod najekstravagantnijim predstavama, pri čemu su slike i kipovi igrali vrlo važnu ulogu. Evo nekoliko detalja iz Apijanova opisa Pompejeva trijumfa nakon pobjede nad pontskim kraljem Mitridatom (59. pr. Kr.), koji je trajao puna dva dana: „U povorci su bili brojni narodi, od Ponta i Armenije do Kapadocije i Kilicije... ležaljke natovarene zlatom... i mnoštvo zarobljenika i gusara, svi odjeveni u svoje nacionalne odore. Na čelu povorke, ispred samog Pompeja, išli su vođe, sinovi i generali njegovih protivnika, sve zajedno njih 324... U povorci su nošeni likovi onih koji nisu bili prisutni... te kipovi i ukrasi barbarskih bogova prema običajima tih zemalja“.²⁶⁸ To su oni „osvojeni kipovi“, koji su počeli pristizati u Rim nakon pljačke etrurskih gradova i grčkih kolonija u južnoj Italiji, da bi postali dio privatnih ili javnih zbirki, a koji su kod tradicionalnih Rimljana izazivali nelagodu i osjećaj svetogrđa.²⁶⁹ Važnu ulogu pritom su imale slike s detaljnim, topografskim prikazima bitaka i osvojenih gradova, koje su na sažet i jasan način predstavljale podvige rimske vojske. Premda niti jedna nije sačuvana, možemo pretpostaviti da su bile vrlo slične reljefima s trijumfalnih stupova i slavoluka, poput onih na rimskom slavoluku Septimija Severa (sl. 34).²⁷⁰ Šarolikost povorke dodatno su uvećavale egzotične životinje i razne neobičnosti, koje su trebale ostaviti dojam veličine i bogatstva rimske države, baš kao što se na trijumfalnim spomenicima pazilo da predstavnici pokorenih naroda budu prikazani u nacionalnim kostimima Perzijanaca s Istoka, Nubijaca s juga ili barbara sa sjevera. Josip Flavije, židovski povjesničar koji je prisustvovao rimskom trijumfu Vespazijana i Tita nakon zauzeća Jeruzalema (71), kaže da „nije moguće dostojno opisati brojnost tih prizora i njihovu veličanstvenost, koja se manifestirala na sve zamislive načine, bilo

Slika 34. Rim, slavluk Septimija Severa, 203.

Za desetu godinu vladavine Septimija Severa (203) na Rimskome je forumu podignut slavluk, posvećen ratnim uspjesima na istočnim granicama. To je caru, uz ostale službene epitete, donijelo naziv Partski. Nakon trijumfalnih stupova Trajana i Marka Aurelija, kipari su bili suočeni s drugačijim zadatkom – prikazati tijek rata u četverokutnom okviru reljefnog polja. U tu svrhu uobičajeni je friz „razbijen“ na nekoliko superponiranih traka, što otežava praćenje narativno zamišljenog reljefa.

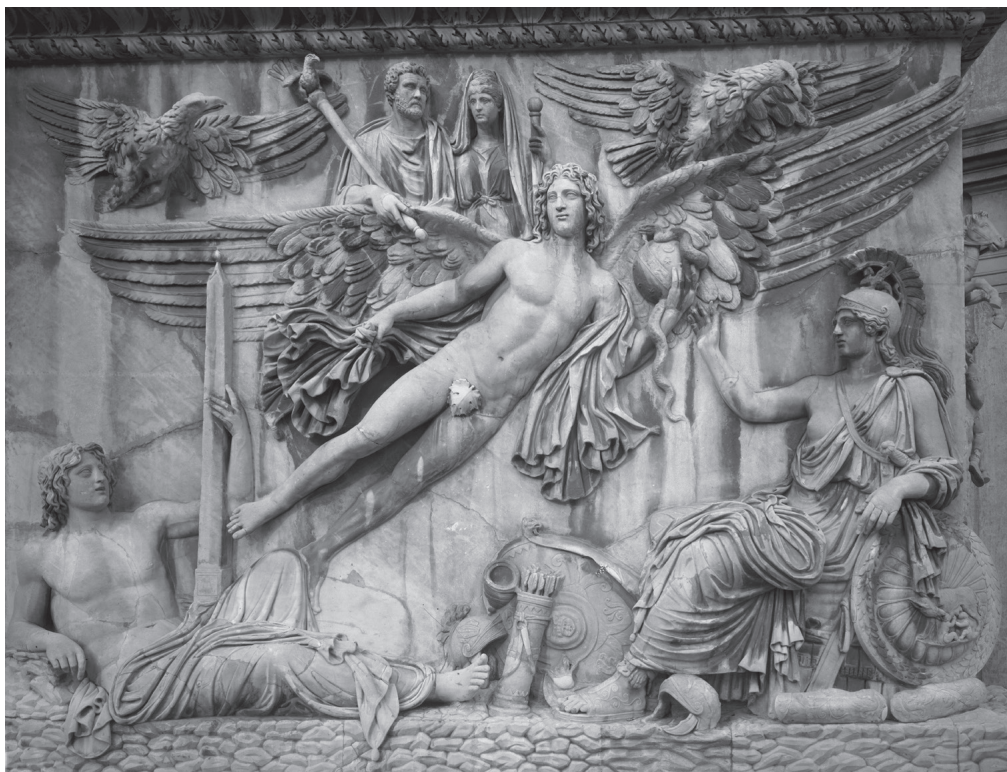


da je riječ o umjetničkim djelima, o različitim dragocjenostima ili, pak, o prirodnim rijetkostima...“.²⁷¹ U konačnici, riječ je o uvijek istim, tipično rimskim fenomenima, a to su opsesija slavom (*cupido gloriae*) i potreba pojedinca – sada je to gotovo uvijek car – za javnom demonstracijom uspjeha, koji se mjere brojem zarobljenih neprijatelja i količinom plijena pristiglog u Rim.

Od kolike su važnosti takve teatralne inscenacije bile za rimsko društvo, pokazuje i pažnja kojom su reproducirane na državnim spomenicima: kipari na Titovom slavluku dokumentaristički precizno bilježe trijumfalnu povorku na *Via Sacra* i najsvetije predmete iz Jeruzalemskog hrama – veliki sedmerokraki svijećnjak (menoru) i Zavjetni kovčeg – što je navelo Franza Wickhoffa da u tome prepozna novi, specifično rimski doprinos antičkoj umjetnosti.²⁷² Iste pobude odgovorne su za naviku rimskih umjetnika da ritualima jasno odrede prostorni okvir; to je smisao *topografskog realizma* koji nema paralele u grčkoj umjetnosti. Na jednom reljefu u Kapitolijskim muzejima vidimo cara Marka Aurelija kako prinosi žrtvu pred

veličanstvenim hramom u pozadini (vidi sl. 15); skulpture na zabatu prikazane su dovoljno detaljno da prepoznamo svetište Jupitera Kapitolijskog kojemu se divio pjesnik Klaudijan.²⁷³ Spomenuti reljef u izvedbi je vrlo klasičan, no potreba da se zabilježe ključni trenuci rituala mogla je dovesti do značajnih odstupanja od normi grčke likovne tradicije. Nedugo prije nastali su reljefi na postolju stupa Antonina Pija, s prikazom povorke konjanika (*decursio*) koja je bila sastavni dio ceremonijala prigodom carskoga pogreba.²⁷⁴ Jahači su raspoređeni u krug oko skupine pretorijanaca u središtu; figure su iste veličine i djeluju poput malih lutaka obješenih u zrakopraznom prostoru. To je drugačije shvaćanje prostora, vrlo slično onome koje ćemo ubrzo vidjeti na freskama u Dura Europosu, na krajnjoj istočnoj granici rimske države. Zanimljivo je da princip klasične kompozicije bilo je i prije prisutno u rimskoj skulpturi, poglavito na zagrobnim reljefima građanske klase, ali ne i na službenim, carskim spomenicima; Ranuccio Bianchi-Bandinelli tu pojavu objašnjava ponovnim jačanjem srednjoitalskoga likovnog naslijeđa i plebejske umjetnosti u doba Antonina, u čemu vidi „prvu krizu helenističke umjetnosti“.²⁷⁵

Reljefi s postolja stupa Antonina Pija iz sredine 2. stoljeća ponajbolje demonstriraju eklektičku narav rimske umjetnosti, odnosno, njezinu tematsku i stilsku prilagodljivost: uz spomenutu konjaničku povorku na istom se spomeniku, naime, javlja i tema apoteoze, ovaj puta u izrazito klasičnom stilu (sl. 35). Kao i drugi državni rituali i ovaj je našao mjesto u umjetnosti carskoga Rima – od jednostavnijih prikaza poput onoga na Titovom slavoluku, do izvanrednog reljefa na postolju Antoninova stupa. Ondje su car i carica prikazani na krilima genija (Aion) koji ih nosi u nebo, usporedo s dva orla koji simboliziraju carske duše, dok ih s tla promatraju božica Roma i personifikacija Marsova polja. Slična je klasična kompozicija nešto ranijeg reljefa s apoteozom Hadrijanove žene Sabine, s tom razlikom što Hadrijan zauzima mjesto božice Rome, a uz personifikaciju Marsova polja – na kojemu se tradicionalno održavala ceremonija carskoga pogreba – prikazana je i lomača (*ustrinum*).²⁷⁶ Premda koriste alegorijske figure i za temu imaju simboličan čin, ti su prikazi ipak čvrsto ukorijenjeni u rimskom ritualu, o čemu svjedoče opisi pogreba careva Pertinaksa (194) i Septimija Severa (211) u djelima povjesničara Herodijana i Diona Kasija.²⁷⁷ U njima ponovo do izražaja dolazi likovno djelo kao *simulacrum* stvarnosti: „Onda naprave lik od voska, u svakom pogledu sličan pokojniku i polože



Slika 35. Postolje stupa Antonina Pija, oko 160. Vatikan, Musei Vaticani

Na postolju je prikazana apoteoza cara Antonina Pija i carice Faustine (Starije). Veliki krilati genij u središtu, sa sferom u lijevoj ruci, oko koje se omata zmija i grize vlastiti rep, personifikacija je ideje vremena kao cikličkoga povratka (Aion). Desno dolje je božica Roma, a lijevo personifikacija Marsova polja, na kojemu se odvijao ritual carskoga pogreba.

ga na veliki krevet od bjelokosti na povišenome mjestu, koji izlože na ulazu u carsku palaču. Ta figura, koja predstavlja bolesnika, leži tamo, blijeda... U pravilnim vremenskim razmacima dolaze liječnici, prilaze krevetu, hine da pregledavaju bolesnika i s vremena na vrijeme obznanjaju kako napreduje bolest. Čim je, prema njima, nastupila smrt, najčasniji pripadnici viteškoga reda i odabrani mladi senatori podižu krevet, nose ga niz Sveti put sve do staroga foruma i ondje ga izlažu...²⁷⁸ Na forumu je nosiljka s pokojnikovim voštanim likom, ukrašena purpurom i zlatom, bila postavljena na drveni podij blizu rostre; uz nju je stajao mladić i tjerao muhe, „kao da je riječ o čovjeku koji spava“. Nakon toga su uslijedili mimohodi, piše Dion Kasije: „Prvo su pronesene slike slavnih Rimljana, onda su prošli zborovi mladića i muškaraca, pjevajući himne, za njima podanički narodi, predstavljeni brončanim figurama u nacionalnim odorama... slike ostalih muževa koji su se istaknuli svojim djelom, otkrićem ili načinom života... Potom su magistrati i pripadnici viteškoga reda zajedno s konjicom i pješaštvom izveli komplicirane manevre oko lomače, simulirajući raspored u miru i ratu. Konzuli su naposljetku potpalili vatru, a s lomače se uvis vinuo orao“.²⁷⁹

Kako je vrijeme odmicalo, ukus za šarenilo i slikovite efekte bio je sve izraženiji, a proslave sve raskošnije. U *Carskoj povijesti* čitamo da je Galijen svoju desetu obljetnicu vladavine (262) proslavio novom vrstom igara dotad neviđenog sjaja, sa stotinu bijelih goveda, dvije stotine ovaca i deset slonova, tisuću dvjesto gladijatora, dvije stotine ukroćenih zvijeri raznih vrsta. Bila su tu i kola s mimičarima i glumcima, šakači, lakrdijaši te ljudi odjeveni poput Gota, Sarmata, Franaka i Perzijanaca.²⁸⁰ Isti izvor opisuje još raskošniju trijumfalnu povorku cara Aurelijana nakon pobjede nad kraljicom Zenobijom, koja je također išla u povorci, okovana „u zlatne lance“.²⁸¹ Jednako je spektakularan – i vizualno bogat – bio carev povratak u Rim (*reditus*) i s njime povezani svečani ulazak (*adventus*) koji je bio shvaćen kao zasebna ceremonija u odnosu na trijumf ili proslavu obljetnice vladavine; među svojim djelima, August spominje dva takva događaja (19. i 13. godine pr. Kr.).²⁸² Dion Kasije, pak, opisuje onaj iz 29. godine, koji je uslijedio nakon povratka iz Egipta: „Ne moram spominjati sve pojedinosti vezane uz molitve, Oktavijanove kipove i slike, privilegiju čelnog sjedala i ostale počasti te vrste. U početku, Rimljani nisu samo izglasali takve počasti, već su uklonili i uništili sve spomenike koji su podsjećali na Marka Antonija, dan njegova rođenja proglasili prokletim i zabranili rođacima da se koriste njegovim imenom“.²⁸³ August je prihvatio većinu počasti, kaže Dion Kasije, ali je „izričito tražio da ne bude u djelo provedena odluka koja je predviđala da mu čitav rimski narod izlazi u susret...“.²⁸⁴ Ugledajući se na Augusta, rimski su carevi – barem oni oprezniji – vodili računa o tome da unatoč pompi koja ih je okruživala ne bi bili doživljeni kao tirani, odnosno, orijentalni despoti. Usporedimo, primjerice, Trajanov *adventus* koji, stoljeće kasnije, opisuje Plinije Mlađi: car je u Rim ušao skromno, pješke, izgrlio se sa senatorima, svakom od njih uputio pokoji izraz prisnosti i prošao kroz okupljenu gomilu polagana i mirna koraka, dostupan svima.²⁸⁵

Kako je različit bio ulazak u Rim Konstancija II. 357. godine! Car se vozi u zlatnoj kočiji optočenoj draguljima koji trepere na suncu; okružen je purpurnim zastavama, istkanima u obliku zmajeva i privezanim za vrhove pozlaćenih kopalja; kroz njihova razjapljena usta puše vjetar, pa se može učiniti „da bijesno reže, dok njihovi veliki repovi vijore na vjetru“. Uz njega jašu oklopljeni konjanici pod maskama (*clibanarii*), koji „ne liče na ljude, već na sjajne kipove koje je izradila Praksitelova ruka“.²⁸⁶ Car je također poput kipa: nepomičan, ukočen, pogleda usmjerenog ravno ispred sebe, strog i ozbiljan, nedostupan i dalek, poput kakvog božanstva.²⁸⁷ Njegov

kostim više nije jednostavna odjeća rimskoga građanina (*toga*); sada se najčešće sastoji od hlamide koja je na desnom ramenu pričvršćena velikom fibulom, grimizne tunike protkane zlatom, a tu su i grimizno obojene hlače te obuća ukrašena dragim kamenjem, što su tradicionalni Rimljani poput Aurelija Viktora smatrali neprihvatljivom barbarizacijom.²⁸⁸ Simboli carske vlasti u to doba uključuju i dijademu helenističkih kraljeva, koju je prvi započeo nositi Konstantin. Čini se da je isti vladar u upotrebu uveo i sjedalo nalik na tron, koje je zamijenilo tradicionalnu stolicu republikanskih magistrata (*sella curulis*).²⁸⁹ Carska je garda bila poseban prizor za oči; njezin pomno osmišljeni izgled trebao je poslužiti ne samo za javni spektakl, već i kao sredstvo odvraćanja neprijatelja koji bi izgubio volju za borbom na prizor rimskih vojnika koji blistaju u zlatu.²⁹⁰ Ne treba se stoga čuditi ako je vladar u očima podanika ostavljao dojam samoga Boga.

VENARI, LAVARI, LUDERE, RIDERE

Prema Richardu Delbruecku, simbolički prikaz državnog ceremonijala najveće je umjetničko postignuće kasne antike.²⁹¹ No, ne smijemo zaboraviti da su spektakl za oči nudile i različite igre koje su izvorno bile povezane s religijskim ritualima, a u međuvremenu su postale masovnom zabavom i možda najvažnijim vidom rimske svakodnevnice.²⁹² Pritom su Rimljani razlikovali igre u cirkusu (*ludi circenses*), koje su uključivale trke kočija, predstave u kazalištu (*ludi scaenici*) te borbe gladijatora (*munera*) i borbe sa životinjama (*venationes*) u amfiteatru. „Lov, kupke, igre, zabava, to je pravi život!“ (*Venari, lavari, ludere, ridere, hoc est vivere*) – tako je anonimni autor sročio ideale prosječnog Rimljanina. Da nije riječ o prigodnoj doskočici, pokazuje iskustvo Amijana Marcelina koji opisuje siromašni rimski puk kako od jutra do mraka dangubi po gradskim trgovima, raspredajući o kvalitetama trkaćih konja i vještini kočijaša.²⁹³ Prema istom autoru, rimska aristokracija nije puno bolja; iako sami sebe smatraju jako uzvišenima i kulturnima, najava trka kod njih izaziva isto uzbuđenje i radost kao nekoć glas o slavnim pobjedama rimske vojske.²⁹⁴ Carevi se ne mogu oglušiti na takvu popularnost; čak i jedan pobožni kršćanin, kakav je bio Gracijan, u svojim zakonima itekako brine o redovitom održavanju igara, o vozačima kola i glumicama.²⁹⁵ Diljem Carstva igre su doslovno bile smisao života: *Pictos victos / hostis deleta / ludite securi* kaže natpis na jednom kockarskom „tornju“ u muzeju u Bonnu koji poziva igrače da se pre-



Slika 36. Nadgrobni reljef iz Ostije, rano 2. st. Vatikan, Musei Vaticani

Za Rodenwaldta ovaj je reljef bio ponajbolja naznaka promjena (*Stilwandel*) koje će se dogoditi u rimskoj umjetnosti tijekom 2. st., s bitno drugačijim odnosom prema prikazu prostora i vremena u odnosu na klasičnu tradiciju. Motivi u pozadini (središnja *spina* s obeliskom i skulpturama) upućuju na Veliki cirk (*Circus maximus*) u Rimu. Pokojnik (vidi sl. 40), veći od ostalih likova, stoji uz ranije preminulu suprugu. Premda ga drži za ruku (u maniri *dextrarum iunctio*), prikazana je manja i na postolju, poput skulpture.

puste igri, nakon što je prošla opasnost od neprijateljskih Pikta.²⁹⁶ Morbidnu stranu takve strasti – poput ratnih zarobljenika namijenjenih borbama u areni – razotkriva jedan panegirik iz 296. godine upućen tetrarhu Konstanciju Kloru, Konstantinovu ocu: „Uništivši neprijatelja, tvoji su ljudi (vojnici) donijeli građanima provincije ne samo sigurnost, već i zadovoljstvo igara“!²⁹⁷ U rimskoj umjetnosti 2. i 3. stoljeća češći negoli prije su prikazi borbe gladijatora, lova u amfiteatru ili trka na hipodromu; na njima su upisana i imena protagonista (kako ljudi, tako i životinja), što ponajbolje govori o njihovoj popularnosti u kasnome Carstvu (sl. 36, 37).²⁹⁸

Poticaj je, kao i uvijek, stigao iz središta, odnosno, s vrha: Komod se, prema navodima u *Carskoj povijesti*, borio u areni sedamsto trideset pet puta.²⁹⁹ U Karakalininim termama u Rimu, na mozaicima koji su se izvorno nalazili u dva polukružna vježbališta (*palaestra*), bilo je prikazano nekih stotinu pedeset gladijatora, boksača, hrvača, trkača, bacača diska; svi su nagi, a neki na glavama nose pobjedničke krune ili drže palmine grane u ruci (kao i „gimnastičarke“ u bikiniju na velikom mozaiku iz Piazza Armerina na Siciliji).³⁰⁰ Odabir tih motiva za vježbalište u gradskom kupalištu sam po sebi nije neobičan, no ono što može iznenaditi je sve veća sklonost prema naglašenoj *geografiji tijela*, prema primitivnom i izražajnom. Umjesto nekadašnjih idealnih proporcija i mirnog, dostojanstvenog izgleda klasičnih atleta – čije kopije dominiraju u Hadrijanovo doba – ti moderni heroji imaju male glave u odnosu na pretjerano miši-



Slika 37. Figurina
gladijatora.
Arheološki muzej
Split

O popularnosti
gladijatora u Carstvu
svjedoči i ova mala
terakota figurina,
nalik dječjoj igrački.

ćava tijela i široka, gruba lica tupih i prijetećih pogleda.³⁰¹ Žene ih obožavaju, kaže Juvenal, čak i kada njihovi ljubimci, poput nekog Sergija, „imaju veliku kvrgu posred nosa, koji je potpuno slomljen od kacige, a iz jednog oka mu neprestano curi nekakav iscjedak. Ali, ništa zato, on je gladijator!“.³⁰² U nizu epigrama posvećenih igrama povodom inauguracije flavijevskog amfiteatra u Rimu (80), pjesnik Marcijal uzdiže gladijatore iznad mitoloških junaka: „Tvoja najveća djela, Meleagre, blijede u usporedbi s Karpoforovim podvigom!“.³⁰³ Još je neobičnije odraz takvog ukusa prepoznati u carskoj portretistici koja se drastično odmakla od ideala cara-filozofa i glatkih, mekih oblika lica na portretima iz 2. stoljeća; dovoljno je vidjeti izvanredno izražajni portret Karakale – bratoubojice – koji u sebi utjelovljuje svu nesigurnost i opasnost toga vremena.³⁰⁴ Takva estetika, bez sumnje reprezentativna za vrijeme u kojem je nastala, prevladavat će tijekom čitavog 3. stoljeća (s klasičnim *intermezzom* u Galijenovo doba), da bi vrhunac doživjela u gotovo grotesknim portretima Dioklecijana i tetrarha koji kao da slave skromno podrijetlo te vojničku disciplinu i jednoulje (vidi sl. 8).

Izvan Rima, prikazi igara posebno su česti na sjevernoafričkim mozaicima. Trebamo li ih shvatiti kao znak zahvale za nesebičnu gestu bogatog pojedinca koji je platio za predstavu, upisujući se na taj način u dugu listu lokalnih dobročinitelja? Na jednom od tih mozaika čitamo pohvalu organizatoru igara, Mageriju: „Neka budući mecene na tvom primjeru nauče što je pravi spektakl!“ . Ili je i to samo još jedan vid pokazivanja taštine – *cupido gloriae* – dopušten bogatašima, želja da se cijeli događaj dostojno ovjekovječi, kao i njegovi protagonisti? Natpis na istom mozaiku nastavlja nabrajati aklamacije zadovoljnih gledalaca, upućene velikodušnom meceni: „Tko je ikada priredio išta sličnoga? I kada? To znači biti bogat! To znači biti moćan!“.³⁰⁵ Sam čin je, dakako, dignut na razinu rituala: „Darežljivi organizator ulazi u kazalište; svi se odmah dižu na noge i jednoglasno mu upućuju spontane ovacije, nazivaju ga dobročiniteljem, zaštitnikom grada i pružaju prema njemu ruke... Organizator se klanja, zahvaljujući gomili i zauzima svoje mjesto usred opetovanih aklamacija prisutnih, od kojih bi svaki pristao biti u njegovoj koži i umrijeti na licu mjesta od zadovoljstva“.³⁰⁶ Tako govori sv. Ivan Krizostom u jednoj propovijedi, potvrđujući nesmanjenu strast prema igrama u kršćanskoj prijestolnici Istočnoga Rimskog Carstva početkom 5. stoljeća. Brojni primjeri u kasnoantičkoj umjetnosti ilustriraju taj trenutak, prikazujući velikodušnog sponzora u središnjoj loži u amfiteatru, cirku ili na hipodromu, kako podiže

Slika 38. Bjelokosni diptih konzula Areobinda, Konstantinopol, 506. Pariz, Musée de Cluny

Krilo diptiha prikazuje novoimenovanoga konzula za godinu 506. kako iz lože na hipodromu u Konstantinopolu daje znak za početak igara. Bogato ukrašeno sjedalo postalo je uobičajeno tijekom 4. st., kao i bogata ceremonijalna toga. U lijevoj ruci konzul drži žezlo s figurom cara na vrhu. U donjem dijelu su gledatelji zabavljeni spektaklom u areni. Do 5. stoljeća, akrobatske igre i lov na životinje (*venationes*) zamijenili su krvave gladijatorske igre.



u zrak ruku s ceremonijskim rupcem (*mappa*) dajući znak za početak igara (sl. 38).

Ne iznenađuje učestalost takvih prikaza: trošak organizacije igara mogao je doseći goleme razmjere, ali izdaci nisu bili ništa naspram ugledu i slavi koje su one donosile. Za Aurelijanove vladavine, ako je vjerovati *Carškoj povijesti*, neki Furije Placid nastupio je na konzulat „takvim sjajem u cirku da se činilo da vozači ne dobivaju nagrade, nego čitavo bogatstvo, jer su im bile dijeljene polusvilene tunike, lanene paragaude, pa i konji...“.³⁰⁷ Justinijan je za svoje konzularne igre 521. godine u Konstantinopolu potrošio 288 tisuća solida, odnosno, četiri tisuće funti zlata (oko 1300 kg), što je bio visok iznos za istočni dio Carstva, ali uobičajen na zapadu, gdje su bogati aristokrati poput Kvinta Aurelija Simaha trošili jednako velike, ako ne i

veće iznose, pripremajući se godinama za spektakl koji će svima pokazati moć obitelji.³⁰⁸ Mozaici iz velike kasnoantičke vile u Piazza Armerina s početka 4. stoljeća, koje su vjerojatno izveli sjevernoafrički umjetnici, ilustriraju takve pripreme s mnoštvom opisnih detalja, uključujući tehniku lova, ukrcaj i transport divljih životinja, te opremu i odjeću lovaca.³⁰⁹ Zahvaljujući bogatim dobročiniteljima, stanovnik Rima mogao je polovicom 4. stoljeća provesti dobar dio godine u amfiteatru ili cirkusu, na igrama u povodu tradicionalnih vjerskih svečanosti ili carskih rođendana.³¹⁰ Tu je ponovo bio okružen slikama bogova, heroja, živih i diviniziranih careva. Malo se

toga – ako išta – promijenilo u odnosu na početak 3. stoljeća, kada Tertulijan nabroja ukrase u Velikom cirku (*Circus maximus*) podno Aventina i ogorčeno kaže da je svaki od tih *hram* nekoga boga: jaja podsjećaju na Kastora i Poluksa, delfini na Neptuna, obelisk na Sola; tu su oltari Kabira, stupovi sa statuama različitih božica plodnosti te, naposljetku, Velika Majka (Kibela), koja „predsjeda“ cijelom tom zboru demonu.³¹¹ Osim toga, na spini su bila izložena neka od najpoznatijih remek-djela grčke skulpture, što će se kasnije ponoviti na hipodromu u Konstantinopolu. Na već spomenutim reljefima iz grobnice Haterija s početka 2. stoljeća vidimo da su ulaz u cirk, kao i arkade na pročelju flavijevskog amfiteatra, također bili ukrašeni stotinama kipova (vidi sl. 23).³¹² Bio je to uistinu svijet slike i spektakla!

Čuli smo od Plinija da je kazalište bilo omiljena pozornica za skulpturu, što govori o popularnosti obje umjetnosti u Rimu.³¹³ Premda je tek Pompej izgradio prvo kameno kazalište (55 pr. Kr.), vrlo brzo ono postaje nezaobilazno mjesto u društvenom životu Rimljana. Kao i druge novine pristigle iz Grčke, i ta je isprva budila sumnju i podozrivost, ne najmanje zbog svoga božanskog pokrovitelja Dioniza: Tacit se opetovano osvrće na nered u kazalištima za vrijeme cara Tiberija, kao i na razuzdanost glumaca.³¹⁴ Juvenal se žali da je njihova popularnost kod žena ravna onoj koju su imali gladijatori, a iz čestih unosa u *Carskoj povijesti* doznajemo da su brojni rimski vladari svoje vrijeme voljeli provoditi u njihovu društvu.³¹⁵ O zaludenosti „daskama koje život znače“ u Rimu krajem 4. stoljeća svjedoči Amijan Marcelin, zgražajući se nad odlukom gradskih vlasti da glumice i plesači smiju ostati u gradu čak i kada ga svi ostali stranci, zbog nestašice hrane, moraju napustiti.³¹⁶ No, tu više nije riječ o ozbiljnim dramskim komadima kao u Ateni Sofoklova doba, već o zabavnim igrokazima, mimima i pantomimama, često u formi baleta, na glasu zbog razuzdanosti. „Prepustiti im se“, kaže sv. Augustin, „znači ponuditi demonima tamjan u vlastitom srcu“.³¹⁷ Ipak, ne zaboravimo da je upravo kazalište izvor i nastavljatelj priča koje su stoljećima bile dio tradicionalne religije; mitološki prikazi u raznim medijima – od slikarstva i mozaika do reljefa na sarkofazima i srebrnog posuđa – velikim dijelom ponavljaju prizore koje su stanovnici gradova mogli vidjeti u kazalištima. U *Zlatnom magarcu* Apulej opisuje uprizorenje Parisova suda na jednoj pozornici, „na kojoj se dizalo drveno brdo, nalik na slavni brijeg o kojemu je pjevao pjesnik Homer, obraslo žbunjem i drvećem; s njezina vrha, na kojemu je arhitektova ruka učinila vrelo, tekle su



Slika 39. Srebrni pladnjevi iz ostave u Mildenhallu, sredina 4. st. London, British Museum

Dva mala srebrna pladnja dio su bogatoga stolnog servisa iz sredine 4. stoljeća, nađenog u mjestu Mildenhall u Engleskoj (vidi sl. 138). Tradicionalna ikonografija uključuje bakhanticu (menadu) u plesu sa satirom, odnosno, Panom te različite životinje, instrumente i predmete vezane uz Dionizov kult.

rječice. Nekoliko koza paslo je travu, a nekakav mlad čovjek u liku Parisa, frigijskoga pastira, odjeven u lijepu frigijsku halju koja mu je padala s ramena, sa zlatnom tijarom na glavi, glumio je pastira. Tu je bio i jedan krasan mladić, sasvim gol, samo mu je lijevo rame pokrivala efebova hlamida; njegova modra kosa privlačila je poglede svih nazočnih, a u vlasima je imao zlatna krilca spojena zlatnom svezicom i sukladno raspoređena. Po štapu koji je nosio vidjelo se da je to Merkur. On je poplesajući izašao na pozornicu...³¹⁸ Mitološka priča pretvorena je u lascivni mim, a plesni korak zamijenio je riječ. Možda je upravo dominacija plesa u rimskom teatru razlog za česte prikaze plesnih figura u kasnoantičkoj umjetnosti, posebno na mozaicima i srebrnom posuđu, gdje se takvi motivi javljaju u kombinaciji s kazališnim maskama ili glavama koje upućuju na isto dionizijsko podrijetlo (sl. 39).

Još početkom 3. stoljeća Tertulijan ističe kako je kršćanima na-ređeno da se čuvaju svake bestidnosti i da baš zbog toga „moraju posebno izbjegavati kazalište, koje je poprište svakovrsnog razvrata“.³¹⁹ Da vjernici ipak nisu uvijek slijedili upozorenja crkvenih otaca, potvrđuje ljutiti napad iz pera jednoga sirijskog biskupa koji krajem 5. stoljeća kritizira svoje sugrađane: „To je samo igra, kažu, a ne poganstvo. Predstava mi čini zadovoljstvo, time zasigurno ne škodim istini!“.³²⁰ No, za nas će važnije biti svjedočanstvo sv. Bazilija Cezarejskog, velikog teologa Istočne Crkve, koji sredinom 4. stoljeća zagovara isti odnos prema tekovinama antičke civilizacije kakav smo već vidjeli kod Prudencija u slučaju kipova. Prema Baziliju, djela i riječi velikih ljudi zaslužuju pažnju kršćana, ali nji-

hove uši moraju biti zatvorene za sve iskaze poganstva, kao što je nekoć – ovdje Bazilije odaje svoju klasičnu naobrazbu – lukavi Odisej začepio uši pred himbenim pjevom sirena. Tako je pogibeljni poganski repertoar vraćen u kazalište, kamo i pripada: „Preljubi bogova, njihove ljubavi i javne ljubavne čine, posebno one glavnog boga Zeusa, zbog čijih bi djela čitaocima trebali crvenjeti obrazi, sve to ostavit ćemo glumcima na sceni“.³²¹

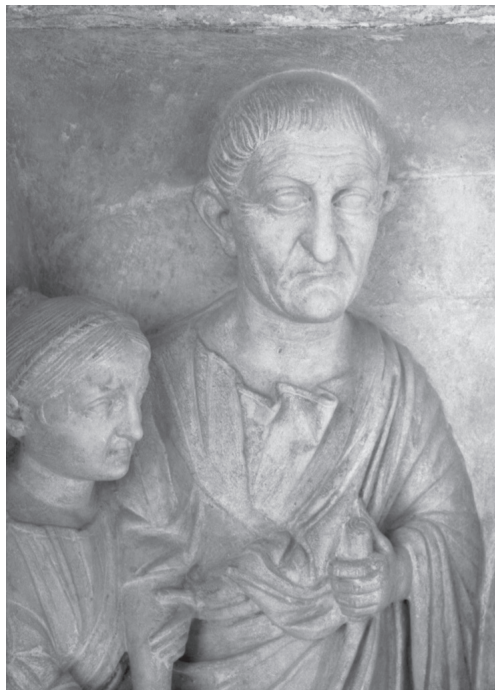
Naposlijetku, ne smijemo zaboraviti niti terme: jednako kao igre u amfiteatru, cirkusu ili kazalištu, redoviti odlazak u kupke bio je za Rimljane sinonim za gradski život, jedna od civilizacijskih tekovina koja ih razlikuje od barbara. Upravo u izgradnji i organizaciji kupki, rimski praktični genij dosegnuo je vrhunac. Ogromne površine takvih zdanja bile su bogato ukrašene skulpturama, reljefima u štuku i mozaicima. Iz ruševina Karakalinih termi renesansni arheolozi izvući će neke od najspektakularnijih antičkih skulptura: Heraklo Farnese (3,17 m) i Bik Farnese, četiri metra visoka helenistička skupina koja prikazuje kažnjavanje Dirke, podsjećaju nas da je i tu obični Rimljanin mogao uživati u znamenitim umjetninama, kao u kakvom muzeju, i osjećati se dijelom velike helenističko-rimske obitelji.³²²

SMRT I SJĘĆANJE

Gore opisana uloga voštanog kipa u ceremonijalu carskoga pogreba ne treba nas iznenaditi; slika pokojnika oduvijek je imala posebno mjesto u rimskome društvu, ponajprije zbog važnosti kulta predaka za obiteljsku tradiciju i uvjerenja da, kako kaže Ciceron, „priroda tako oblikuje ljudsko lice, da kroz njega do izražaja dolazi čovjekov istinski karakter“.³²³ Grčki povjesničar Polibije u 2. stoljeću pr. Kr. čudio se njemu stranom običaju izrade posmrtnih voštanih maski među patricijskim obiteljima u Rimu; one bi se čuvale u atriju kuće, a prigodom pogreba nosile u pogrebnoj povorci, što je bio način da obitelj istakne starost svoga roda i slavne pojedince koji su zadužili domovinu. S vremenom su portreti predaka postali sastavni dio javnih rituala; na takvu upotrebu aludira Apijan u spomenutom opisu Pompejeve trijumfalne povorke, kada govori o „likovima onih koji nisu prisutni“.³²⁴ Plinije žali za „voštanim obrazinama“ u atrijima predaka i kaže da je u njegovo doba „slikanje portreta, kojim su se kroz vjekove vrlo vjerno prenosile slike osoba, potpuno iščeznulo“.³²⁵ No, veliki enciklopedist pretjeruje; premda je običaj u

Slika 40. Nadgrobni reljef iz Ostije (detalj sl. 36).

Neobično sugestivan portret muškarca zajedno sa svojom (ranije preminulom) suprugom, podsjeća nas da je fenomen rimskoga portreta nastao u kontekstu zagrobnih običaja, iz rastuće potrebe za „individualizacijom sudbine“. Grubo, oporo lice nastavlja tradiciju republikanskog portreta.



vrijeme Carstva izgubio na značenju, ipak nije sasvim nestao, kao što nije nestao niti portret pokojnika; opisujući Konstancijev posjet Rimu 357. godine, Amijan Marcelin navodi da su cara na ulasku u grad dočekali članovi senata, „s časnim slikama patricijskih obitelji“.³²⁶

Portreti pokojnika odražavaju specifičan odnos Rimljana prema mrtvima i podsjećaju na važnost zagrobnog konteksta za prouča-

vanje rimske umjetnosti (vidi sl. 14). Istina je da nikada prije u antici grob nije bio mjesto tako izrazite umjetničke kreativnosti kao u razdoblju kasnoga Carstva. Premda je Henry Chadwick volio isticati da ljudska bića ni u čemu nisu tako konzervativna kao u zagrobnim običajima, tijekom 2. stoljeća dogodila se revolucija u načinu sahranjivanja pokojnika: umjesto tradicionalnog spaljivanja (incineracija) i urni s pepelom, sada se tijelo sve češće polaže u zemlju (inhumacija), odnosno, u kameni sarkofag.³²⁷ Spaljivanje na pogrebnoj lomači, koje je oduvijek smatrano posebno uzvišenim, ostalo je rezervirano za careve i članove carske obitelji te je povezano s ritualom apoteoze i divinizacije (*consecratio*). Promjenu koja je zahvatila najveći dio rimskoga društva nije jednostavno objasniti; briga za cjelovitost tijela poslije smrti odražava, čini se, jednu od temeljnih crta *Nove religioznosti*, ali je sigurno da je ne možemo pripisati isključivo utjecaju kršćanstva. Prema Henningu Wredeu, prijelaz na ukapanje ukazuje na „individualnu samosvijest“ (*individuelle Selbstgefühl*) dobrostojećega građanskog sloja, a sve bogatiji dekor groba na nastojanje pojedinca da svoju „intenzivno doživljenu, emancipiranu egzistenciju sačuva i nakon smrti“ (sl. 40).³²⁸ Smijemo, međutim, pretpostaviti da je intelektualna klima *Druge sofistike* utjecala na pojavu i popularnost bogato ukrašenih mitoloških sarkofaga koji se javljaju usporedo s novim običajem i čine jedan od najzanimljivi-

Slika 41. Mitološki sarkofag s prikazom Selene i Endimiona, oko 235. Pariz, Louvre

Priča o ljubavi božice Selene i (usnuloga) pastira Endimiona česta je na mitološkim sarkofazima. Sličnost s prikazom mita o Dionizu i Arijadni morala je djelomice utjecati na takav uspjeh. Nedovršena lica božice i Endimiona ukazuju na raširenu radioničku praksu, uvjetovanu željom naručitelja da se dadu prikazati u liku mitoloških protagonista.

jih korpusa kasnoantičke umjetnosti. Za Corneliusa Vermeulea oni predstavljaju „istinsku sintezu grčke skulpture i rimskoga ukusa“. ³²⁹ Početak njihove radioničke proizvodnje treba datirati u Trajanovo i Hadrijanovo doba, a vrhunac u vrijeme Antonina i Severa, poslije čega zanimanje za mitološke teme polako opada. Nakon još jednog procvata krajem 3. stoljeća, brzo nestaju početkom idućeg stoljeća kada ih istiskuju sarkofazi kršćanske tematike. ³³⁰

Pitanje tumačenja sadržaja na sarkofazima ostaje otvoreno; dok su jedni istraživači uvjereni da se radi o tipičnoj serijskoj proizvodnji koja kupcu nudi izbor popularnih tema iz svima poznatoga panheleniskog repertoara (Hipolit i Fedra, Meleagar, Medeja, Orest, Trojanski rat itd.), ili čisto dekorativne motive (girlande i eroti), dotle drugi u prvi plan stavljaju alegorijski potencijal mita: „Malo je toga u rimskoj zagrobnoj umjetnosti što nema simboličko značenje“, reći će Robert Turcan. ³³¹ Neosporno je da teme poput Perzefonine otmiče ili Amora i Psihe nisu bile lišene sepulkralne simbolike; usnula Arijadna, koju je Tezej ostavio na otoku Naksu i koja se budi iz sna da bi se našla licem u lice s Dionizom i njegovom veselom povorkom (vidi sl. 26), bez sumnje je mogla biti protumačena kao svojevrsna alegorija spasenja, jednako kao i usnuli pastir Endimion, ljubimac božice mjeseca Selene. To potvrđuje i njihova učestalost na sarkofazima; Perzefona se javlja na stotinjak primjera, Arijadna i / ili druge dionizijske teme na njih gotovo četiri stotine. ³³² Znakovito je da je





Slika 42. Mitološki sarkofag s prikazom Ahileja na dvoru kralja Likomeda, oko 240. Pariz, Louvre

Klasični stil figura i prepoznatljivi uzori odaju da sarkofag vjerojatno potječe iz atenskih (neoatičkih) radionica. Ahilej je jedna od ključnih figura antičke kulture, velikim dijelom zasnovane na konceptu junaka, odnosno, *elementu sile*. Poznata otprije, tema junakova boravka na otoku Skiru i razotkrivanja u trenutku Odisejeve varke posebno je popularna u kasnoj antici.

takva popularnost u nekim slučajevima nerazmjerna njihovom značenju u umjetnosti izvan zagrobnog konteksta i da analiza književnih izvora otkriva nedostatak jasnih poveznica s ikonografijom scene. To je slučaj s Endimionom: stotinu dvadeset dosad nađenih primjera svjedoči da je bio jedna od omiljenih tema mitoloških sarkofaga (sl. 41).³³³ Među mitološkim junacima, Heraklo se nameće kao utjelovljenje ljudske sudbine, a njegovih dvanaest poslova kao alegorija duše na mukotrpnom putu prema besmrtnosti: „Poput Herakla, ja ratujem s užicama“, kaže Diogen u Lukijanovoj satiri *Svjetonazori na dražbi*.³³⁴ Religijska povijest Rimskoga Carstva nudi bezbroj primjera koji ukazuju na sustavnu promociju velikog junaka, uz jaku soteriološku dimenziju; pribavljanje zlatnih jabuka iz vrtova Hesperida ili otmica Kerbera mogu se doslovno shvatiti kao pobjeda nad podzemnim svijetom smrti, što Herakla svrstava u kasnoantičku kategoriju čudotvorca i „božanskog muža“ (*theios aner*) te omogućava usporedbe s Kristom.³³⁵ Homerov junak Ahilej, još jedan čest motiv u zagrobnoj umjetnosti, simbol je herojske vrline; njegov odabir ratne slave i junačke smrti umjesto dugog i lagodnog života dolazi do izražaja u temi boravka kod kralja Likomeda na otoku Skiru, koja se u kasnoj antici nameće kao središnja u junakovu ciklusu (sl. 42).³³⁶ Omiljenost dionizijskih motiva na sarkofazima – koji privlače svojom razigranošću, veseljem i obećanjem izobilja – također ukazuje na alegorijsku interpretaciju mitološkog sadržaja; iz tog su ikonografskog kruga potekli i mali krilati dječaci (eroti) koji su potom prešli u kršćansku zagrobnju umjetnost.³³⁷

Slika 43. Reljefi s grobnice Marka Vergilija Eurizaka, oko 30. pr. Kr. (odljev). Rim, Museo della Civiltà Romana

Bivši rob Marko Vergilije Eurizak, stekao je bogatstvo baveći se proizvodnjom kruha. Svoju veliku, neobičnu grobnicu kraj Porta Maggiore u Rimu dao je ukasiti reljefima sa scenama koje detaljno bilježe njegovo zanimanje, od kupovine pšenice do pravljenja i prodaje kruha.



Premda pojavu i raširenost mitoloških sarkofaga ne možemo odvojiti od specifičnoga kulturološkog konteksta *Druge sofistike*, ostaje činjenica da Grcima zagrobna umjetnost nikada nije bila u toj mjeri zanimljiva kao Rimljanima. I u ranijim je stoljećima bilo ukrašenih sarkofaga – lijep primjer je tzv. Aleksandrov sarkofag u Arheološkom muzeju u Istanbulu – ali ti su rijetki i ograničeni na azijske provincije, posebno Malu Aziju, gdje će u razdoblju kasne antike biti jedno od središta njihove proizvodnje (uz nezaobilazne atičke radionice). Stoga popularnost mitoloških sarkofaga u Rimu ne treba tumačiti samo povećanim interesom za sofisticirane proizvode helenističke kulture u vrijeme cara Hadrijana i njegovih nasljednika iz dinastije Antonina i Severa, već jednako tako dugom i bogatom tradicijom rimske zagrobne umjetnosti. Rimski pokojnik davno je za sebe izborio pravo na trajno sjećanje i individualizaciju sudbine, o čemu ponajbolje svjedoči jedinstvena kombinacija mitološke scene s ikonografijom autobiografskih sarkofaga, odnosno, običaj nanošenja portretnih glava pokojnika na idealizirana tijela glavnih protagonista mita.³³⁸ Ta će tendencija, koja s vremenom uzima maha, doživjeti vrhunac u neobičnoj identifikaciji pokojnika s pojedinim božanstvima, pa će tako trgovac često izabrati poistovjećivanje s Merkurom, vojnik s Marsom, kovač s Vulkanom, žene u pravilu s Venerom i tome slično.³³⁹ Bila je to ambicija koju su dijelili svi slojevi društva. Činjenica da su pritom naručitelji često oslobođenici koji slijede ukus careva i aristokratskih krugova, ali preuzetim tipovima daju vlastiti pečat, znakovita je za društveni kontekst rimske umjetnosti u doba Carstva.³⁴⁰ Prisjetimo se reljefa s pročelja obiteljskih grobnica, koji prikazuju ili sugeriraju pokojnikovu profesiju, kao što je bio slučaj na grobnici bivšeg roba Marka Vergilija Eurizaka (sl. 43).³⁴¹ Taj je bogati poduzetnik (pekar) iz 1.

stoljeća pr. Kr. poželio zabilježiti svoj profesionalni i životni uspjeh na dostojnom nadgrobnom spomeniku. Isto su činili, na skromniji način, brojni drugi oslobođenici, zanatlije ili legionari diljem Carstva. „Zaista je glupo i smiješno“, kaže Petronijev Trimalhion, „da nam je ova kuća, u kojoj živimo, puna svake udobnosti, a ne brinemo se, da nam bude što uređeniji naš vječni stan“. On želi raskošan spomenik i daje upute kamenorescu Habini da na njemu prikaže lađe koje plove punih jedara, bitke „u kojima sam se junački borio“, stolove s gomilom gostiju, kako se vesele i kako pijančuju, velike, dobro začepljene vrčeve, „da iz njih vino ne ispari...“.³⁴² Samoga sebe, pak, vidi u sudskome vijeću, svečano obučenog, s pet zlatnih prstenova na ruci, oko njega narod, kojemu baca pregršti novca iz pune kese... Uz to još hoće i sunčanu uru nasred grobnice, tako da svatko tko je ugleda, htio ne htio, pročita i njegovo ime. Jednom riječju, naš dragi Trimalhion poželio je zagrobni dekor dostojan cara!

Trimalhionovim likom Petronije se narugao snobovima, ljudima s puno novca i malo istinske kulture, ali njegov opis vrlo dobro odražava odnos Rimljana prema životu i smrti.³⁴³ Dakako, osobni ukus naručitelja morao je biti presudan pri odabiru ukrasa za „vječni stan“, a taj je ovisio o statusu i obrazovanju pojedinca. Nisu svi razmišljali jednako: naglašeno isticanje Andromahe na jednom sarkofagu s prikazom Hektorove smrti daje naslutiti želju pokojnikove supruge – koja je naručila sarkofag – da pomoću odabranih motiva iz Homerove *Ilijade* istovremeno naglasi ideju herojske sudbine i bračne vjernosti; s druge strane, sarkofag s temom Meleagrova lova iz jedne grobnice u Ostiji – u ovom konkretnom slučaju znamo da je pokojnik bio kovač – mogao se dopasti naručitelju i zbog obilja metalnih predmeta (oružja) koje su sudionici mitološkog lova izvorno držali u rukama.³⁴⁴ Sarkofag Hipolita i Fedre iz Arheološkog muzeja u Splitu na naručitelja je možda djelovao ponajprije estetski, a tek potom kao mogući medij za različite učene, literarne interpretacije poput one o tragičnom usudu junaka ili o neuzvraćenoj ljubavi (sl. 44).³⁴⁵ Uostalom, likovna atraktivnost reljefa i pažnja koju je tako ukrašeni grob mogao izazvati kod promatrača podsjećaju nas na stalnu potrebu Rimljanina da nastavi dijalog sa svojom okolinom i poslije smrti, poput Lolija čiji epitaf kaže da je pokopan tik uz cestu zato da bi mu svaki prolaznik mogao dobaciti: „Zdravo, Lolije!“.

Vlasnik lijepog sarkofaga mogao je očekivati i više od toga, uvjeren da je, poput vještog govornika, ostavio snažan dojam na okupljenu publiku. Strane sarkofaga nudile su mogućnost bogatog ukrašavanja reljefima, kako na sanduku tako i na poklopcu na koje-



Slika 44. Mitološki sarkofag s prikazom Hipolita i Fedre, posljednja četvrtina 3. st. Arheološki muzej Split

Sarkofag iz splitskoga Muzeja najbolje je očuvani primjer te vrste spomenika u hrvatskim zbirkama. Nađen je na groblju Manastirine izvan Salone, zajedno sa sarkofagom Dobrog pastira (vidi sl. 68). Scena iz mita o neuzvraćenoj ljubavi maćeha Fedre (lijevo) prema Tezejevu sinu Hipolitu (nagi frontalni lik po sredini reljefa), jedna je od popularnijih na mitološkim sarkofazima.

mu su česti portreti supružnika u poluležećem položaju. Možemo ih zamisliti na grobljima izvan grada, unutar obiteljskih parcela, okrenute prema prolaznicima koje pozdravljaju, poput portreta pokojnika u doba Republike, na tada dominantnim stelama. No, za razliku od nadgrobnih stela, veća iskoristiva površina sarkofaga pružala je kiparima više prostora za razvoj specifično rimske zagrobne ikonografije.³⁴⁶ Ona, istina, ostaje na razini generičkih tema – što odgovara prevladavajuće serijskoj prirodi proizvodnje – ali se pokušava prilagoditi naručitelju i pojedinačnoj sudbini. To je konvencionalan niz ikoničnih prikaza iz života – rat, lov, bračna vjernost (*dextrarum iunctio*), prinošenje žrtve, materinstvo, filozofska poduka – koji su povezani (ne neminovno kronološkim redom) u narativni slijed što simulira kratki životni ciklus (*Lebenslauf*), ili se javljaju samostalno, u velikim tepih-kompozicijama koje zauzimaju čitavu površinu pročelja (bitka s barbarima ili lov). Jednako kao i biografski intonirani natpisi na grobovima, takvi ciklusi sugeriraju da su pokojnik/pokojnica proživjeli život u skladu s moralnim vrijednostima koje odgovaraju kardinalnim vrlinama rimskoga društva (*virtus, clementia, concordia, pietas*).³⁴⁷ Rimska umjetnost i ovdje nam nudi neočekivanu kombinaciju realističnoga likovnog izraza i simboličkoga sadržaja, pa tako lov, primjerice, u zagrobnom dekoru prestaje biti običnim preslikom stvarnosti i postaje sinonimom za hrabrost (*virtus*), a možda i za pobjedu nad smrću, odakle i velika popularnost mitoloških heroja – lovaca, Meleagra i Hipolita.³⁴⁸ Simbolika



Slika 45. Sarkofag s prikazom pokojnika u lovu, oko 270. Rim, Cimitero Maggiore

Lov je metafora pokojnikove „vrline“ (*virtus*), na što upućuje personifikacija koja preuzima ikonografska obilježja božice Rome (iza konjanika s portretnom glavom). Činjenica da je istovremeno prikazan lov na lava, medvjeda i vepra također govori o simboličkom poimanju teme, a ne o stvarnom lovu. Ogledni primjer aktivnoga života (*vita activa*), to je pandan sarkofazima na kojima dominiraju filozofska poduka ili „razgovor“ s Muzama (*vita contemplativa*).

takvog prikaza dodatno dobiva na značenju kroz prisustvo božice Rome, odjevene i naoružane poput Amazonke, koja proživljenom životu daje pečat rimskog identiteta (sl. 45). Alegorijski potencijal odabranih tema velik je i posebno dolazi do izražaja u slučajevima kada ne možemo govoriti o stvarnom životopisu pokojnika, nego prije o neostvarenim ambicijama i idealima; tako ćemo naići na dječje sarkofage s prikazima lova – s malim pokojnikom na konju – ili na one s dječakom u liku mladog filozofa okruženog muzama, koji oponašaju sarkofage namijenjene odraslima.³⁴⁹ Vjerojatno niti sarkofazi ukrašeni prizorima ratovanja nisu uvijek čuvali posmrtnu ostatke pravih generala i ratnika; bitke u kojima se „junački borio“ naš Trimalhion nisu neminovno bile vojevane u stvarnosti.

Usporedo s promjenama u duhovnoj klimi Carstva, a možda i pod utjecajem krize, na sarkofazima će tijekom 3. stoljeća biti sve popularniji prikazi zemaljskog blagostanja. Oni polako istiskuju čisto mitološke teme i ukazuju na odklon prema religijski neutralnom sadržaju. Prevladavaju bukolički prizori, na tragu sakralno-idiličnih krajolika u slikarstvu, s prikazima pastira ili ribara, godišnjih doba i radova te plodova prirode; oni odgovaraju filozofskom idealu blažene dokolice (*otium*), koja će uslijediti nakon zamornih poslova (*negotium*) i životnih napora (*labor*) i dobro se nadovezuju na alegorijsku interpretaciju mitološkog sadržaja.³⁵⁰ Njima pandan čine sarkofazi s morskim bićima (*Meerwesensarkophage*) – tritonima, hipokampima i nerejidama – koja odnose pokojnike prema otocima blaženih. Prikaz luke može biti protumačen kao alegorija konačnog odredišta duše, mjesto odmora poslije životnih oluja (*pausum laboris*), kao što i cirkus može biti shvaćen kao alegorijska predsta-

Slika 46. Ulomak antičkoga sarkofaga s erotima u lovu, prva pol. 3. st. Arheološki muzej Split

Bucmasti dječaci (s ili bez krila), uobičajeni su dio dionizijske i, općenito, mitološke ikonografije (vidi, primjerice, sl. 41), ali se u zagrobnoj umjetnosti vrlo brzo osamostaljuju. Najčešće zabavljeni branjem grožđa i drugim aktivnostima vezanim uz pravljenje vina, zarana bivaju prikazivani u gotovo svim scenama na sarkofazima, uključujući i lov.



va svijeta.³⁵¹ U kasnoj antici možemo govoriti i o kvazi-religijskom tumačenju, pa čak i o parodiranju popularnih tema, poglavito lova, gdje glavni protagonisti postaju mali eroti u dobi djece ili dječaka – prethodno u sporednim ulogama – koji u zagrobni dekor unose dimenziju vesele zaigranosti svojstvene dionizijskom svijetu i koji su vjerojatno smišljeno zamijenili tragične primjere mitološkog lova (sl. 46). Iz njih ne doznajemo ništa o vjerskoj pripadnosti pokojnika ili o njihovoj ideji onostranoga, osim što naslućujemo općenitu, svima prihvatljivu nadu u sreću i blaženstvo poslije smrti.³⁵² Činjenica da iste motive susrećemo na tako različitim mjestima kao što su škrinja za pepeo Marka Aurelija Glabrija iz Siscije, friz u Dioklecijanovu mauzoleju ili mozaik u crkvi Sv. Konstance, pokazuje da su bili jednako prihvatljivi poganima i kršćanima, državnim službenicima u provinciji jednako kao i carevima.³⁵³

Jedno je, međutim, sigurno: prikazi na rimskim sarkofazima mogli su upućivati na vrline pokojnika, slaviti život u idiličnim i dionizijskim scenama ili izražavati nadu u ponovno buđenje nakon smrti – neku vrstu osobne apoteoze, kakvu su nekoć doživjeli najveći junaci grčkih mitova – međutim, nisu sadržavali nikakvu konkretnu religijsku poruku niti dogmu. Za razliku od kršćanske tipologije, koja će se zasnivati na preciznim vezama među događajima i likovima iz Staroga i Novog zavjeta, mitološke alegorije nisu mišljene kao historijska kategorija; umjesto toga, one se slobodno poigravaju riječima i pojmovima, odnosno, mitovima i filozofskim idejama, nesputane kanonskim interpretacijama.³⁵⁴ Stoga nije u krivu Nenad Cambi

kada zaključuje da je „mitološka tema jedino ono što zaista i prikazuje: likovnu viziju jednog literarnog motiva, ostavljenog da se shvati onako kako tko hoće i umije“. ³⁵⁵ Za nas će zagrobna umjetnost u doba Carstva biti od posebne važnosti; naime, upravo u kontekstu „ukrasa koji okružuje smrt“, kako je volio reći Paul-Albert Février, kršćanstvo se po prvi puta susreće sa slikom.

*

U ovom kratkom prikazu niti iz daleka nismo iscrpili sve bogatstvo slikovnog repertoara rimske umjetnosti u prvim stoljećima Carstva. Sve ono što se moglo vidjeti i doživjeti u Rimu i velikim gradovima bilo je prisutno – u skromnijoj mjeri, dakako – i u provincijskim središtima i kolonijama. Velik dio slikovnog ukrasa bio je namijenjen komunikaciji vlasti s cjelinom političkog naroda, afirmaciji tipično rimskih vrijednosti i demonstraciji snage države, odnosno, vodeće uloge cara. Službena religija je, kako smo vidjeli, gotovo u potpunosti ovisila o slikama bogova koje su Rimljani preuzeli od Grka te o ritualnim radnjama koje su i same obilovale različitim likovnim sadržajima, to bogatijima što je više u Rim pritjecao utjecaj Istoka. Sve brojniji kršćani bili su dio istog svijeta i ta ih je situacija prisilila da, među ostalim, zauzmu stav prema slikama. Unatoč početnom protivljenju crkvenih otaca, uvjetovanom starozavjetnim zabranama pravljenja *idola*, ali i platonističkom idejom o ništavnosti materijalnog svijeta, čini se da je pritisak popularne kulture – „pritisak odozdo“ – bio presudan u tome da i ta stečevina helenističko-rimske civilizacije postupno postane sastavni dio kršćanske kulture. Pritom treba inzistirati na činjenici da do toga procesa dolazi u trenutku sve intenzivnijeg prožimanja antičke umjetnosti i novih religijskih iskustava u kasnome Carstvu. ³⁵⁶

Bilješke

- ¹ Gibbon (Saunders), 105.
- ² Montesquieu, *Razmatranja*, n. dj., 115.
- ³ E. Renan, *Marc Aurèle et la fin du monde antique*, Paris, 1882.
- ⁴ A. J. Festugière proziva intelektualnu klimu 2. stoljeća: „Aticistička rječitost govornika iz vremena Druge sofistike zvuči šuplje. Javne rasprave u kojima samodopadno uživaju Plinije Mlađi, Herod Atički, Aristid, zamijenile su tihi i uporni rad istinskih znalaca“ (*La révélation d'Hermès Trismégistes*, I, Pariz, 1950, 4); usp. Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 27-28 i Petit, *Histoire générale*, n. dj., 81. Robert Turcan govori o „blaziranom i umornom svijetu“ (*Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, 1989, 25).
- ⁵ Gibbon (Saunders), 113 i dalje.
- ⁶ S. Mazzarino, *The End of the Ancient World*, London, 1966, 130; M. Rostovtzeff, *Social and Economic History of the Roman Empire*, 1926.
- ⁷ Petit, *Histoire générale*, n. dj., 78.
- ⁸ Usp. R. Duncan-Jones, „Economic Change and the Transition to Late Antiquity“, u: S. Swain i M. Edwards (ur.), *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire*, Oxford Univ. Press, 2004, 44.
- ⁹ *Ibid.* 45-47. Istraživanja na Iberskom poluotoku pokazuju drastičan pad u proizvodnji srebra u kasnom Carstvu: u odnosu na 173 rudnika srebra iz vremena Principata, u 4. stoljeću aktivan je još samo 21 rudnik.
- ¹⁰ Za pokazatelje po provincijama vidi R. MacMullen, *Corruption and Decline of the Roman Empire*, Yale Univ. Press, 1988, 17 i dalje. Dobar pokazatelj je zastupljenost domaće (italske) keramike u odnosu na uvozu, ponajviše iz Sjeverne Afrike; usp. Duncan-Jones, *Economic Change*, n. dj., 31 i dalje. Na području Dalmacije i Panonije vrijeme Severa je doba stabilnosti i prosperiteta; vidi R. Matijašić, *Povijest hrvatskih zemalja u antici do cara Dioklecijana*, Zagreb, 2009, 241 i dalje; za uvid u povijesne izvore o Iliriku u 2. i 3. stoljeću vidi H. Gračanin, „Illyricum of the 2nd and 3rd centuries AD in the works of Latin and Greek historians“, u: M. Sanader (ur.), *Illyrica antiqua. Ob honorem Duje Rendić-Miočević*, Zagreb, 2005, 286-298.
- ¹¹ Pad naseljenosti u pojedinim dijelovima Carstva tijekom 3. stoljeća je drastičan: u središnjoj Italiji čak je 61% napuštenih naselja u odnosu na ranija stoljeća, a slična je situacija i u drugim zapadnim provincijama (osim Afrike). Usporedo dolazi do okrupnjavanja posjeda i pojave većih vila; vidi Duncan-Jones, *Economic Change*, n. dj., 27 i dalje. Emanuele Papi analizira pokazatelje za Toskanu i Umbriju, gdje su čitava područja, izgrađena u vrijeme ranog Carstva, sada napuštena i nenaseljena, bivša gradska središta zapuštena, a njihovi forumi pretvoreni u groblja („A New Golden Age? The Northern Praefectura Urbi from the Severans to Diocletian“, u: Swain i Edwards (ur.), *Approaching Late Antiquity*, n. dj., posebno 55 i dalje).
- ¹² *Eus. Hist. Ecc.* VII, 21, 9-10.
- ¹³ Petit, *Histoire générale*, n. dj., 73.
- ¹⁴ A. Chastagnol, *L'évolution politique, sociale et économique du monde romain*, 284-363, Paris, 1985, 88.
- ¹⁵ Suvremena istraživanja daju za pravo Laktanciju. Michael Whitby dolazi do zaključka da se sveukupni kapaciteti armije u doba Dioklecijana i Konstantina penju do 650 tisuća („Roman Emperors and Armies, AD 235-395“, u: Swain i Edwards (ur.), *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 159); vidi, međutim, MacMullen (*Corruption and Decline*, n. dj., 173 i dalje), za bitno drugačiju procjenu.
- ¹⁶ *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXIV, 9-11.

- ¹⁷ *Scriptores Historiae Augustae* (dalje: SHA), XIX, 2, 2 (prema: *Historia Augusta*, prijevod D. Nečas Hraste, Zagreb, 1994).
- ¹⁸ Karakalin portret u D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale Univ. Press, 1992, sl. 287. Usp. također M. Bergmann, „Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.“, u: H. Beck i P. C. Bol (ur.), *Spätantike und frühes Christentum*, katalog izložbe, Liebieghaus, Frankfurt a. M., 1983, 44.
- ¹⁹ *Lact. Pers.* XIX, 6.
- ²⁰ *Ibid.* XXII; XXVII, 8; Laktancije možda pretjeruje, u želji da što više ocрни tetrarhe, ali njegovi argumenti su zanimljivi. Ističući njihovo barbarsko podrijetlo i neprijateljstvo spram Rima, on stvara sliku o kršćanima koji u suprotstavljanju tiranima utjelovljuju duh drevnih rimskih boraca za slobodu.
- ²¹ Chastagnol, *Évolution du monde romain*, n. dj., 47.
- ²² *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXXIII, 33-34. Mnogi su u tome vidjeli širom otvorena vrata za novačenje barbara u rimsku vojsku; usp. MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 201 i dalje. Suprotno tome, Whitby smatra da većina vojnika u 3. stoljeću i dalje dolazi s područja Carstva (*Roman Emperors and Armies*, n. dj., 167).
- ²³ Dok je od Hadrijana do Komoda omjer između senatora iz Italije i onih iz provincija relativno stabilan (otprilike 55% naspram 45%), u vrijeme Severa Italici su spali na 43% od ukupnog broja senatora; usp. A. Chastagnol, *Le Sénat romain à l'époque impériale*, Paris, 2004, 160 i dalje.
- ²⁴ Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 207 i 1066; neke primjere donosi MacMullen koji ističe raskorak s postojećim carskim zakonima i zaključuje da se na razini obaveza pojedinog staleža oni često nisu poštivali („Social Mobility and the Theodosian Code“, u: *The Journal of Roman Studies*, 54 / 1-2 [1964], 49-53).
- ²⁵ Petit, *Histoire générale*, n. dj., 48; slično i MacMullen, „Cultural and Political Changes in the 4th and 5th Centuries“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 52/4 (2003), 465-495.
- ²⁶ J.-M. Carrié, „Antiquité tardive et 'démocratisation de la culture'“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 46.
- ²⁷ MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 169; o društvenoj mobilnosti kako ju shvaća Teodozijanski kodeks (438) vidi *idem*, *Social Mobility and the Theodosian Code*, n. dj., 49-53.
- ²⁸ Petit, *Histoire générale*, n. dj., 71.
- ²⁹ *Dio. Cass.* LXXVII, 9, 5; Gibbon je preuzeo isti argument, svodeći Karakaline motive na „žalosnu posljedicu pohlepe“.
- ³⁰ Uz Auguste Dioklecijana i Maksimijana tu su Cezari Galerije i Konstancije Klor. Laktancije, doduše, za Galerija kaže da „nije nikada vidio Rim“ (*Lact. Pers.* XXVII, 2). O proslavama vladarskih obljetnica u Rimu, poglavito o Dioklecijanovim vichenalijama 303. godine vidi A. Chastagnol, „Aspects concrets et cadre topographique des fêtes décennales des empereurs à Rome“, u: *L'Urbs: espace urbain et histoire*. Ecole Française de Rome, Rome, 1987, 491-507.
- ³¹ *Amm. Marc.* XVI, 10.
- ³² *Aug. Civ. Dei* V, 17, 2.
- ³³ Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 312 i dalje.
- ³⁴ Carsko zakonodavstvo predviđa oslobađanje od uobičajenih nameta samo u slučaju dugotrajnog služenja gradu ili vladaru. To je vidljivo iz Teodozijeve kodeksa, koji objedinjuje zakone od Konstantina do 438. godine, kada je objavljen.
- ³⁵ Carski zakoni i proglasi s kraja 4. i početka 5. stoljeća pokazuju, primjerice, da carevi ne uspijevaju izvući potrebne regrute za vojsku s posjeda velikih senatora, koji raspolažu svojim vlastitim malim vojskama; vidi Whitby, *Ro-*

- man *Emperors and Armies*, n. dj., 169. Međutim, već tijekom 4. stoljeća zakoni su pojedincima omogućavali da umjesto regruta svoje obaveze zamijene novčanim davanjima, pa je tako cijena za jednog novaka 397. godine iznosila 25 solida; vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 310.
- ³⁶ *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXXVII, 5-7.
- ³⁷ O promjenama u kompetitivnom svijetu lokalnih dobročinitelja u doba Antonina vidi Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., posebice 30 i dalje.
- ³⁸ Usp. statističke podatke u MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 3-5. Međutim, i u Sjevernoj Africi, uz pozitivne pokazatelje, imamo osjetan pad u broju novih javnih građevina, nakon kontinuiranog rasta od Trajana do Septimija Severa; vidi Duncan-Jones, *Economic Change*, n. dj., 34 i dalje. Za pregled carskih investicija u gradu Rimu od smrti Marka Aurelija do Dioklecijanove abdikacije vidi A. Daguet-Gagey, *Les opera publica à Rome*, 180-305 ap. J.-C., Paris, 1997, posebno 86-94 (tablica s kronološkim pregledom).
- ³⁹ Tetrarhijskim palačama vjerojatno treba pridodati i onu kod Piazza Armerina na Siciliji, poznatu po bogatim podnim mozaicima; za probleme datacije vidi K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978, 243-245.
- ⁴⁰ Tako ih, naime, opisuje Olimpiodor (prema Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 325). Njihovi vlasnici često posežu za arhitektonskim dijelovima sa zapuštenih javnih građevina, čemu carevi nastoje doskočiti sve učestalijim zakonima: već Konstantin zabranjuje transport stupova i mramora iz gradova na selo kako bi spriječio propadanje javnih građevina. Ti se zakoni intenziviraju krajem 4. stoljeća; usp. H. Löhken, *Ordines dignitatum (Kölner historische Abhandlungen)*, 30), 1982, 75; vidi također B. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, Paris, 1995, 35.
- ⁴¹ Među njima nije bilo nikoga tko bi pripadao staroj, plemenitoj obitelji. Autor Galijenova životopisa to, doduše, objašnjava carevom osvetom; njegovi su vojnici tako opustošili Bizancij (na mjestu kojega je Konstantin dao sagraditi svoj novi grad) da u njemu nije ostao nitko od plemenita roda (*SHA* XXIII, 6, 9).
- ⁴² *Amm. Marc.* XIV, 6, 10.
- ⁴³ *Ibid.* XXVIII, 4, 5.
- ⁴⁴ *Ibid.* XXVIII, 4, 15.
- ⁴⁵ Usp. R. Turcan, „Rome hors de Rome de Sertorius à Constantin: processus et modalités historiques d'une dissociation“, u: *Roma fuori di Roma: istituzioni e immagini. Da Roma alla terza Roma*, V (1985), 60-61.
- ⁴⁶ *Ibid.* 67.
- ⁴⁷ *Dio Cass.* LIII, 17, 8.
- ⁴⁸ Vidi R. Turcan, „Culte impérial et sacralisation du pouvoir dans l'Empire romain“, u: J. Ries et al., *Les civilisations méditerranéennes et le sacré, Homo religiosus*, ser. II, Turnhout, 2004, 311-342; vidi također D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West*, sv. I-III, Leyde, Brill, 2002-2004.
- ⁴⁹ Usp. M. R. Salzman, *On Roman Time. The Codex Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1990, 179 i dalje. Isti aspekt naglašava R. Markus u osvrtu na navedenu knjigu (*The Classical Review*, N. S., 42/1 [1992], 117-118).
- ⁵⁰ Tacit u svoje doba govori o *Graeca adulatio* (*Ann.* VI, 18), misleći na običaje raširene u helenističkom svijetu.
- ⁵¹ Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 65-67.
- ⁵² *Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XXXIX, 2-4. Andreas Alföldy kaže da se tek Licinije, Konstantinov suvladar i kasniji protivnik, koristio tom titulom u prvom licu, a poslije njega i Konstantin („Insignien und Tracht der römischen Kaiser“, u: *Mitteilungen des Deutschen archaeologischen Instituts in Rom*, 50 [1935], 91).

- ⁵³ Tako Temistije o izboru Valenta za cara 365. godine (*Themist. Orat. VI*); vidi Whitby, *Roman Emperors and Armies*, n. dj., 183.
- ⁵⁴ Carski kult nije nestao s Konstantinovim preobraćenjem i trijumfom kršćanstva. „Paradoksalno je“, kaže Glenn Bowersock, „što je carski kult predstavljao instituciju koju su kršćani mogli tolerirati“ („The Imperial Cult: Perceptions and Persistence“, u: B. F. Meyer i P. Sanders (ur.), *Jewish and Christian Self-Definition*, sv. 3, London, 1982, 175).
- ⁵⁵ Brojni primjeri u *Carskoj povijesti*; vidi primjerice život Božanskog Klaudija, gdje se pojedine aklamacije ponavljaju ritualno četrdeset, šezdeset ili čak osamdeset puta (*SHA XXV*, 4, 3).
- ⁵⁶ *Amm. Marc.* XVI, 10; zanimljivo je svjedočanstvo biskupa Liudpranda iz Cremona, koji u 10. stoljeću u nekoliko navrata boravi na dvoru u Konstantinopolu kao poslanik otonskih vladara.
- ⁵⁷ *Cons. Hon.* III. 130-133.
- ⁵⁸ *Cons. Hon.* IV. 143-144.
- ⁵⁹ *Auson. Versus paschales* II, 24-31.
- ⁶⁰ *Auson. Grat. act.* 66.
- ⁶¹ Paradoksalno, ono što car više ne običava, sada poduzima Krist, kojega suvremeni teolozi zamišljaju kako skida dijademu i grimiz te oblači vojnički plašt i silazi među vjernike; vidi Whitby, *Roman Emperors and Armies*, n. dj., 185.
- ⁶² Vidi MacMullen, *Corruption and Decline*, n. dj., 148 i dalje.
- ⁶³ Proglas Maksimina Daje iz 311. godine kod Euzebija (*Hist. Ecc.* IX, 7, 8).
- ⁶⁴ Vidi gore, str. 13 i bilj. 1; također usp. G. Alföldy, „The Crisis of the Third Century as Seen by Contemporaries“, u: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 15 (1974), 89-111. Za nas je zanimljivo primijetiti da Ciprijan govori o propadanju umjetnosti; ukoliko to nije samo jedno od općih mjesta u literaturi (topos), posuđenih od antičkih autora kako bi dodatno osnažilo apokaliptičku viziju svijeta na umoru, tada moramo zaključiti ili da je biskup svjestan postojanja kršćanske umjetnosti (o kojoj u njegovo vrijeme imamo jako malo tragova izvan Rima), ili – što je vjerojatnije – da mu nisu strane navike pogana koji ukrašavaju svoje domove, javna mjesta i hramove umjetničkim djelima.
- ⁶⁵ *Herod. Hist.* I, 1, 4.
- ⁶⁶ *M. Aurel. Sibi ipsi* IV, 32 (prema: Marko Aurelije Autokrator, *Samomu sebi*, prijevod Z. Milanović, Zagreb, 1996).
- ⁶⁷ To je onaj kolos kojega je napravio grčki kipar Zenodor: kip je bio postavljen na Neronovom zemljištu u srcu Rima (*Domus aurea*). Kraj njega je u doba Flavijevaca bio podignut veliki amfiteatar koji je dobio ime po kolosu.
- ⁶⁸ O upotrebi grčkog jezika u rimskom obrazovanju vidi Marrou, *Histoire de l'éducation*, n. dj., 47 i dalje; također Carcopino, *Daily Life*, n. dj., 116 i dalje.
- ⁶⁹ J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford – New York, 1998, 3.
- ⁷⁰ Vidi zanimljivu usporedbu Rima i suvremene Europe u F. Meijer, *Lekcije iz Rima. Stranci u Rimskome Carstvu i u Europskoj uniji*, Zagreb, 2012.
- ⁷¹ *Tert. De pallio* IV, 1; vidi M. Edwards, „Romanitas and the Church of Rome“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 188.
- ⁷² *Oros. Hist. adv. pag.* (prema: R. A. Markus, „Paganism, Christianity and the Latin Classics“, u: *Variorum Reprints*, London, 1983).
- ⁷³ *Aleth. log.* 116 (prema: Celse, *Contre les Chrétiens*, prijevod na francuski L. Rougier, Paris, 1999, 150). Celzov tekst većim je dijelom sačuvan zahvaljujući kršćanskom piscu Origenu, koji je između 246-249. godine napisao osam knjiga kako bi sustavno pobio njegove navode (*Contra Celsum*).
- ⁷⁴ *Juv.* III, 62.

- ⁷⁵ *Tac. Hist.* II, 50 (prema: Tacit, *Manja djela / Historije*, prijevod J. Miklić, Zagreb, 2007).
- ⁷⁶ Usp. Chastagnol, *Évolution du monde romain*, n. dj., 75 i dalje. Suprotno tomu, Brown upozorava da političku i ekonomsku krizu ne treba koristiti kao argument za religijske promjene u kasnoj antici (*Making of Late Antiquity*, n. dj., 4-5).
- ⁷⁷ J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Heidelberg, 1929; vidi Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 28. Drugačije MacMullen: „Ti podaci ne govore nam ništa o vjeri i vjernicima. Nije svećenik taj koji je zašutio, već kamenorezac“ (*Paganisme*, n. dj., 201 i dalje).
- ⁷⁸ Tako, primjerice, John Scheid: „I dalje nam je teško pouzdano reći kako je u bilo kojem razdoblju funkcionirala rimska religija“ (*Religion et piété à Rome*, Paris, 2001, 19).
- ⁷⁹ Gibbon (Saunders), 263; usp. također M. Goodman, *Rome & Jerusalem*, London, 2007, 87.
- ⁸⁰ MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 16.
- ⁸¹ Zanimljiva je povijest rimskog odnosa prema Židovima. Opetovani ustanci protiv rimske vlasti doveli su do raseljavanja Židova, preimenovanja Jeruzalema u *Aelia Capitolina* i posvećenja Jupiterova hrama na mjestu srušenoga Salomonovog hrama za Hadrijanove vladavine; usp. Goodman, *Rome & Jerusalem*, n. dj., 484. Ipak, čini se da u Carstvu nije bilo progona Židova na vjerskoj osnovi; vidi J. B. Rives, „The Decree of Decius and the Religion of Empire“, u: *The Journal of Roman Studies*, 89 (1999), 138, bilj. 16.
- ⁸² Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 118-120; čin žrtvenog klanja prisutan je i na Trajanovu slavoluku u Beneventu (ibid. sl. 191).
- ⁸³ Usp. J. Elsner, „Sacrifice and narrative on the Arch of the Argentarii at Rome“, u: *Journal of Roman Archaeology*, 18 (2005), 83-98.
- ⁸⁴ Kvint Enije (239-169 pr. Kr.), jedan od najvećih ranih rimskih pjesnika. Od njegove epske kronike o rimskoj povijesti u osamnaest knjiga sačuvalo se, nažalost, samo 600-ak redaka. To je ujedno jedno od prvih djela rimske književnosti koje koristi grčki epski heksametar, u čemu se može prepoznati volja Rimljana da vlastitu svjetovnu književnost čvrsto vežu uz grčku književnu kulturu. Vidi Feeney, *Literature and Religion*, n. dj., 65 i dalje.
- ⁸⁵ *Liv.* XLIII, 13.
- ⁸⁶ *Aleth. log.* 33 (Rougier, 65).
- ⁸⁷ *Liv.* XXIX, 8-9; 16-22.
- ⁸⁸ Scheid u opisu Pleminijeva slučaja vidi nemogućnost potpunog iskupljenja počinjenog svetogrđa (*Religion et piété*, n. dj., 37).
- ⁸⁹ *Liv.* XLII, 3. Rimski povjesničar drugdje hvali osvajača Tarenta, Fabija Maksima, što nije odnio kipove iz osvojenog grada: „Neka Tarenćanima njihovih ljutih bogova!“ (ibid. XXVII, 15). Priču prenosi i sv. Augustin, s namjerom da ukáže na humaniji odnos pokrštenih Gota prema Rimljanima za vrijeme pljačke grada 410. godine (*Aug. Civ. Dei* I, 6).
- ⁹⁰ *Cic. Ad Flacc.* XXVIII, 66-69. Nekih stotinu i trideset godina kasnije, Vespazijan i njegov sin Tit imat će manje obzira; plijen iz Jeruzalema prikazan je na Titovom slavoluku, podignutom na Rimskom forumu u spomen pobjede u Židovskom ratu (70).
- ⁹¹ Vidi, primjerice, Hadrijanov životopis u *Carskoj povijesti* (SHA I, 14, 3).
- ⁹² *Symm. Rel.* VIII. Riječ je o Kvintu Aureliju Simahu, senatoru i jednom od predvodnika poganske aristokracije u Rimu krajem 4. stoljeća; usp. M. R. Salzman, „Reflections on Symmachus' Idea of Tradition“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 38 / 3 (1989), 348-364. O slučaju Oltara Pobjede u kuriji vidi i Edwards, *Romanitas and the Church of Rome*, n. dj., 206 i dalje.

- ⁹³ *Tert. Apol.* XIX, 1. Takav stav zagovara i jedan od sugovornika rasprave u apologetskom spisu *Oktavije* Minucija Feliksa s početka 3. stoljeća, kada kaže da je u doba neizvjesnosti najbolje ostati kod vjere svojih predaka (*Min. F. Oct.* 5-13). Stoljeće kasnije, u doba Konstantina, Laktancije govori isto (*Inst.* II, 6, 7). Tradicionalizam u religijskim stvarima dobro dolazi do izražaja u Kalendaru iz 354. godine; vidi Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 176.
- ⁹⁴ *Tert. Apol.* VI.
- ⁹⁵ J. Bayet, „Allocution d’ouverture du VIII^e congrès d’histoire des religions“, u: *Croyance et rites dans la Rome antique*, Paris, 1971, 271.
- ⁹⁶ Kvint Mucije Scevola (140-82. pr. Kr.), poznati govornik i jurist. Podatak donosi sv. Augustin; sličnu doktrinu o „tri teologije“ (tri načina razgovora o bogovima) zagovara i Marko Varon, kojega Augustin također priziva kao svjedoka (*Aug. Civ. Dei* IV, 27). Obojica su samo primijenili model koji je već prisutan u helenističkom svijetu; usp. Feeney, *Literature and Religion*, n. dj., 16.
- ⁹⁷ *Cic. De div.* II, 51-52, 85-86.
- ⁹⁸ *Lucr. De rerum natura* II, 644-645 (prema: Lukrecije, *O prirodi*, prijevod M. Tepeš, Zagreb, 1938). Ovdje je riječ o stihovima iz „pjesničkog umetka o Zemlji, velikoj Mati bogova“.
- ⁹⁹ *Aug. Civ. Dei* VI, 10. Seneka je, među ostalim, autor (izgubljene) knjige protiv praznovjerja.
- ¹⁰⁰ *Lucr. De rerum natura* I, 1-2.
- ¹⁰¹ Usp. H. D. Jocelyn, „The Roman Nobility and the Religion of the Republican State“, u: *Journal of Roman History*, 4 (1966), 89-104.
- ¹⁰² *Lact. Div. Inst.* V, 19; Ambros. Ep. XVIII, 7.
- ¹⁰³ Petit, *Histoire générale*, n. dj., 81 i dalje.
- ¹⁰⁴ G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Ann Arbor, 1990, 13.
- ¹⁰⁵ J. Scheid, *La religion des Romains*, Paris, 1998, 20; usp., primjerice, Livijev opis obreda kojima rimski senat želi osigurati naklonost bogova prije rata s makedonskim kraljem Perzejem (*Liv.* XLII, 2).
- ¹⁰⁶ O Vergilijevoj ulozi u kreiranju Augustove političke platforme vidi C. N. Cochrane, *Christianity and Classical Culture. A Study of Thought and Action from Augustus to Augustine*, Oxford Univ. Press, 1957, 61 i dalje.
- ¹⁰⁷ H.-I. Marrou, *Décadence romaine ou antiquité tardive?*, Paris, 1977, 43 i dalje.
- ¹⁰⁸ Carcopino, *Daily Life*, n. dj., 144, 150 i 152. Promjene se, međutim, često nastoje prikazati kao kontinuitet, upozorava Salzman, naglašavajući da je snaga rimske religije bila u njezinoj sposobnosti prihvatanja novih kultova i ideja pod maskom uhodanih običaja (*On Roman Time*, n. dj., 177).
- ¹⁰⁹ Kršćanin Tertulijan oko 200. godine tako navodi sličnosti mitraističke religije s kršćanstvom, spominjući krštenje, otpuštanje grijeha, sakrament kruha, monogamiju i simbol uskrsnuća (*Tert. Praescrip.* 40).
- ¹¹⁰ Na ovome mjestu ne možemo ulaziti u njihov detaljniji opis. Turcan upozorava da ih ne treba sve promatrati kao različite manifestacije iste religioznosti, već da moramo biti svjesni njihovih specifičnosti: „Treba uspoređivati da bismo mogli razlikovati i razlikovati da bismo mogli razumjeti“ (*Cultes orientaux*, n. dj., 16).
- ¹¹¹ *Aug. Civ. Dei* VI, 10.
- ¹¹² O rasprostranjenosti i profilu vjernika usp. MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 180 i dalje; o njihovoj prisutnosti u samome Rimu Carcopino, *Daily Life*, n. dj., 144 i dalje. Dobar dio njih nalazimo i na tlu Hrvatske; vidi studije P. Selema (*Izidin trag*, Split, 1997) i V. Girardi Jurkić (*Duhovna kultura antičke Istre*, Zagreb, 2005). Da ipak treba biti oprezan u vrednovanju njihova utjecaja,

- upozoravaju novi pristupi koji dovode u pitanje ustaljeno poimanje orijentalizma; vidi, primjerice, M. J. Versluys, „Orientalizing Roman Gods“, u: L. Bricault i C. Bonnet (ur.), *Panthée: Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leiden – Boston, 2013, 235-259.
- ¹¹³ Treba voditi računa da su sljedbenici novih religija i kultova pretežno došli s Istoka, često robovi. Na italjskim natpisima posvećenima Izidinom kultu (300-ak primjera), gotovo polovica imena odaje neitalsko podrijetlo. Očekivano, posebno su prisutni u lukama; 85 % neitalskih poklonika kulta egipatske božice na području Lacija koncentrirani su u Ostiji, a u Akvileji 70 % ukupne evidencije za Veneto; usp. MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 183.
- ¹¹⁴ Petit, *Histoire générale*, n. dj., 84 i dalje; opširnije G. Fowden, „The Pagan Holy Man in Late Antique Society“, u: *The Journal of Hellenic Studies*, 102 (1982), 33-59.
- ¹¹⁵ *Porph. Vit. Plot.* XX, 18 (prema: Porphyre, *Vie de Plotin*, Paris, 2010). Longin (213-273) je poznati govornik i filozof, predavač na Akademiji u Ateni. Stoici najbolje prolaze i kod Lukijana, jer postižu relativno visoku cijenu, što autora ne sprečava da se naruga „najsavršenijem od svih svjetonazora“ (*Vit. auct.* XX; prema: *Svjetonazori na dražbi*, prijevod P. Gregorić, Zagreb, 2002, 43).
- ¹¹⁶ Možda najranija takva odluka datira iz 161. godine pr. Kr. i daje za pravo pretoru da iz Rima progna sve učitelje filozofije.
- ¹¹⁷ *Petr.* LXXI (prema: Petronije Arbitar, *Trimalhionova gozba*, prijevod N. Šop, Zagreb, 1951, 99).
- ¹¹⁸ *Cic. De Nat. Deor.* I, 26, 71.
- ¹¹⁹ *Procl. Theol. Plat.* I, 1 (prema: Fowden, *Pagan Holy Man*, n. dj., 33-34).
- ¹²⁰ *Jul. Ep.* 89 b. 300d-301a (prema: Fowden, *Pagan Holy Man*, n. dj., 35); za detaljan prikaz Julijanove vladavine vidi A. Piganiol, *L'empire chrétien* (325-395), Paris, 1972, 123 i dalje.
- ¹²¹ *Verg. Aen.* VIII, 334.
- ¹²² *Plin. Nat. Hist.* II, 7, 22.
- ¹²³ Posebno u desetoj (X) i petnaestoj (XV) satiri.
- ¹²⁴ *Amm. Marc.* XXV, 4, 19. Amijan spominje epizodu s Markom Aurelijem u kontekstu cara Julijana, kojemu predbacuje da je bio odveć praznovjeren i prinosiso „bezbrojne žrtve, ne mareći za trošak“. Zanimljivo, i Julijan je sebe vidio kao filozofa.
- ¹²⁵ Vidi J. Scheid, „Sujets religieux et gestes rituels figurés sur la colonne Aurélienne“, u: J. Scheid i V. Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne*, Brepols, 2000, 233. Tertulijan, međutim, spas rimske vojske pripisuje molitvama kršćana u Markovoj vojsci (*Apol.* V, 6); vidi G. Fowden, „Pagan Versions of the Rain Miracle of A.D. 172“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 36/1 (1987), 84.
- ¹²⁶ *SHA* XVIII, 29, 2; 31, 4-5; isti izvor tvrdi da je htio podignuti hram Kristu i uvrstiti ga među bogove (*ibid.* XVIII, 43, 6). Treba, međutim, voditi računa o tome da je *Carska povijest* kasniji i nerijetko tendenciozni izvor, koji većina istraživača datira prema kraju 4. stoljeća i smješta u kontekst tzv. „poganske obnove“. Vodeći pogani, poput rimskog aristokrata Kvinta Aurelija Simaha, kojeg smo već spominjali u svezi afere oko Oltara Pobjede, voljeli su isticati svoju otvorenost prema svim kultovima i religijama i predbacivali kršćanima isključivost. O specifičnostima poganske historiografije u 4. stoljeću vidi A. Momigliano, „Popular religious beliefs and the late Roman historians“, u: G. J. Cuming i D. Derek (ur.), *Popular Belief and Practice*, Cambridge, 1972, 1-18.
- ¹²⁷ *Porph. Vit. Plot.* X, 15 i 35.
- ¹²⁸ Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 157.
- ¹²⁹ Vidi A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Oxford, 1973.

- 130 MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 15 i dalje.
- 131 *Ibid.* 25 i 122.
- 132 Greg. Nyss. *De divinitate*.
- 133 Vrlo sadržajan pregled historiografskih pristupa problemu u Carrié, *Antiquité tardive et „démocratisation de la culture“*, n. dj.
- 134 Brown ne misli da je korisno odveć naglašavati razliku između neuke mase i sofisticirane elite u kasnoj antici; i za jedne i za druge religija je predstavljala univerzalni jezik na kojemu se razmišljalo i polemiziralo (*Making of Late Antiquity*, n. dj., 8-9); drugačije MacMullen, koji ističe nepremostivi jaz između onih na vrhu i – svih ostalih (*Cultural and Political Changes*, n. dj., 465). O utjecaju „vulgarnih masa“ usp. također Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 963 (koristan je Brownov prikaz Jonesove knjige u: *The Economic History Review*, N.S., 20 [1967], 327-343).
- 135 *Hist. Ecc.* V, 28, 5; Euzebij, doduše, tako naziva pojedince unutar zajednice koji mu, iz ovog ili onog razloga, nisu po volji.
- 136 Prema H. W. Parke, *Greek Oracles*, London, 1967, 147.
- 137 J. Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, New York, 1970, 44 i dalje.
- 138 Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 81.
- 139 *Jul. Or.* IV, 2 (prema: Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 149).
- 140 *Symm. Rel.* III.
- 141 P. Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2007, 210.
- 142 Elsner, *Imperial Rome*, n. dj., 3.
- 143 *Aug. Serm.* 136 i 191.
- 144 Za ilustraciju vidi A. Grabar, *The Beginnings of Christian Art*, London, 1967, sl. 74.
- 145 *Hor. Carm.* IV, 5; o tome više u A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin*, Paris, 1936, 103 i dalje.
- 146 *Philostr. Apol. Tyan.* VIII, 31 (prema: Philostrate, *Apollonius de Tyane*, Paris, 1995); Apolonije „progovara“ kroz usta mladog čovjeka, nevjernika, koji uslijed vizije doživljava preobraćenje.
- 147 Iz Telamona; *Cic. De Div.* II, 104.
- 148 *Lege et crede / Hoc est / Sic est / Aliut (sic!) fieri / Non licet* (nadgrobni natpis iz antičke zbirke Kunsthistorisches Museum u Beču).
- 149 *Hom. Od.* XI, 488-491.
- 150 Ilustrativan izbor s područja Dalmacije u D. Rendić Miočević, *Carmina epigraphica*, Split, 1987; vidi također D. Milinović, „OUDEIS ATHANATOS: Images Surrounding the Dead in Late Antiquity“, u: *IKON*, 4 (2011), 9-18.
- 151 Grabar, *Beginnings*, n. dj., 221.
- 152 Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 37.
- 153 Gibbon (Saunders), 279.
- 154 Iznimka je najraniji prikaz Posljednjega suda na poklopcu jednog sarkofaga iz Muzeja Metropolitan u New Yorku. Nastao je oko 300. godine, a na njemu pastir odvaja ovce od jaraca, prema paraboli iz Matejeva evanđelja (Mt. 25, 31-46); vidi K. Weitzmann (ur.), *The Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, katalog izložbe, New York, 1979, kat. br. 501.
- 155 O tome će sa sv. Augustinom u pismima raspravljati i salonitanski biskup Hezihije; o „dramatičnom zaokretu koji se dogodio na Zapadu nakon Teodozijeve smrti u siječnju 395. godine“ vidi W. H. C. Frend, „Paulinus of Nola and the last Century of the Western Empire“, u: *Journal of Roman Studies*, 59 / 1-2 (1969), 7.
- 156 Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 137-8.

- ¹⁵⁷ Slično i Lukijan u 2. stoljeću, inače nimalo sklon kršćanima (*Peregr.* 12). O stavovima ranih kršćana prema ključnim društvenim pitanjima, revolucionarnima za to doba, vidi M.-F. Baslez, *Comment notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2008, posebno 86 i dalje.
- ¹⁵⁸ *Amm. Marc.* XXII, 11, 5. Primjedba je značajna utoliko što Amijan u pravilu izbjegava govoriti o religiji, pa tako i o kršćanstvu.
- ¹⁵⁹ *Porph. Vit. Plot.* II, 17. Taj nas detalj iz Plotinova života može podsjetiti na Amijanov opis rimskih aristokrata, koji se gnušaju zagrljaja pri pozdravu i umjesto obraza „nude koljeno ili dlan“ na poljubac (*Amm. Marc.* XXVIII, 4, 10). Dodds zaključuje da je filantropija među poganima više prisutna na riječima, nego na djelu (*Pagan & Christian*, n. dj., 136 i bilj. 4).
- ¹⁶⁰ To su zasade „nove Republike“, barem ako je suditi prema djelu kršćanskoga pisca Laktancija; vidi dobar prikaz u Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 191 i dalje.
- ¹⁶¹ Iz Atanazijevog života sv. Antuna Pustinjaka (*Athan. Vita Antonii*); više o autoru i djelu u J. Pavić i T. Z. Tenšek, *Patrologija*, Zagreb, 1993, 161.
- ¹⁶² Edwards upozorava na oprez od olakog prihvaćanja sličnosti: „Evangelisti nisu propovijedali monoteizam, već Boga“ („Pagan and Christian Monotheism in the Age of Constantine“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 212). Kršćanska spoznaja, za razliku od filozofske, ne ovisi samo o intelektualnom poimanju Boga, što je važno imati na umu kada razmišljamo o motivima i razlozima za pojavu kršćanske umjetnosti.
- ¹⁶³ H. Chadwick u: A. H. Armstrong (ur.) *Cambridge History of Later Greek and Early Mediaeval Philosophy*, Cambridge, 1967, II, 11, 186; vidi također A. H. Armstrong, „Pagan and Christian Traditionalism in the First Three Centuries A.D.“, u: *Studia Patristica*, 15 (1984), 414-431.
- ¹⁶⁴ *Porph. Vit. Plot.* XX, 59.
- ¹⁶⁵ To je glavna briga careva još od Augustova vremena; vidi Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 115 i dalje. U brojnim svjedočanstvima doista dolazi do izražaja prevladavajući osjećaj „grada pod opsadom“, koji će se prema kraju Carstva sve više pojačavati, a svoju konačnu potvrdu i najveći spomenik dobit će u Augustinovoj *Božjoj državi*.
- ¹⁶⁶ *Porph. Vit. Plot.* XXIII, 9-12.
- ¹⁶⁷ Njihov je cilj upravo suprotan otjelovljenju, a to je osloboditi duh od tijela; usp. Edwards, *Pagan and Christian Monotheism*, n. dj., 215.
- ¹⁶⁸ *Ep.* XLVII, 2.
- ¹⁶⁹ H. Leclercq govori o „galopirajućoj“ liturgiji (*DACL*, VII, col. 2387), pozivajući se na svjedočanstva hodočasnika poput Egerije, koja krajem 4. stoljeća (najvjerojatnije 381-384) putuje Palestinom, od jednoga kršćanskog svetišta do drugog, sudjelujući u liturgijskim slavljinama (vidi Egerija, *Putopis*, prijevod M. Mandac, Služba Božja, Makarska, 1999). Općenito o hodočašćima u ranom kršćanstvu vidi J. E. Taylor, *Christians and the Holy Places*, Oxford, 1993; P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Dictionnaire des lieux saints*, Paris, 2004.
- ¹⁷⁰ Paradoksalno je da je takav odnos jasno formuliran jedino u kršćanstvu, u Kristovoj paraboli o poreznom zlatniku (Mt. 22, 15).
- ¹⁷¹ Vidi T. J. Heffernan, „Shifting Identities; from a Roman Matron to Matrona Dei in the Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis“, u: A. Marinković i T. Vedral (ur.) *Identity and Alterity in Hagiography and the Cult of Saints*, Zagreb, 2010, 1-15.
- ¹⁷² *Lact. Pers.* X. Znakovit je podatak o kršćanima u carevoj pratnji; ako je vjerovati Euzebiju, kršćana ima i na Valerijanovu dvoru, prije negoli je ovaj 252. godine započeo s krvavim progonima (*Hist. Ecc.* VII, 10). To ne mora čuditi ako uzmemo u obzir nepotvrđenu legendu prema kojoj je car Filip Arabljanin (244-249) i sam bio kršćanin.

- ¹⁷³ Finley, pomalo tendenciozno, umanjuje i broj žrtava za Dioklecijanovih progona (*L'empereur Dioclétien*, n. dj., 154). U tome je na tragu Gibbona koji nas želi uvjeriti da su kršćani često sami provocirali vlast i „radosno skakali na lomače“ (Saunders, 326-327). Na dobrovoljnom mučeništvu inzistira Lukijan (*Peregr*: 13), no Crkva ga nije poticala (usp. Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 135 i bilj. 4). O motivima progonitelja usp. i F. Millar, *The Emperor in the Roman World*, Cornell Univ. Press, 1992, 573-574; vidi također H. Gračanin, „Religious Policy and Policizing Religion during the Tetrarchy“, u: V. Vachkova i D. Dimitrov (ur.), *Serdica Edict (311 AD): Concepts and Realizations of the Idea of Religious Toleration*, Sofia, 2014, 143-162.
- ¹⁷⁴ Gibbon (Saunders), 309 i dalje; Gibbon podcjenjuje broj kršćana kada kaže da su sve do Konstantina predstavljali samo jednu dvadesetinu stanovništva Carstva.
- ¹⁷⁵ *Aleth. log.* 2 (Rougier, 39).
- ¹⁷⁶ Elsner, *Imperial Rome*, n. dj., 11.
- ¹⁷⁷ *Orat.* IV (prema Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 12).
- ¹⁷⁸ Amijan kaže da su radovi prekinuti zbog „vatrene lopti“ koje su izbijale iz zemlje (*Amm. Marc.* XXIII, 1).
- ¹⁷⁹ Prema Parke, *Greek Oracles*, n. dj., 147.
- ¹⁸⁰ P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, Paris, 1990, 71.
- ¹⁸¹ Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 28; Eshil, *Okovani Prometej*, V. čin (prema: Eshil, Sofoklo, Euripid, *Grčke tragedije*, prijevod K. Rac, Zagreb, 2004, 41).
- ¹⁸² Jeronim je od 385. godine u samostanu u Betlehemu; osvrće se na vijesti o padu Rima u predgovoru svojih *Komentara o Ezekijelu*.
- ¹⁸³ Augustin je 410. godine biskup u gradu Hiponu u Sjevernoj Africi; u brojnim propovijedima i na nekoliko mjesta u Božjoj državi odbacuje optužbe da su za pad Rima krivi kršćani (vidi, primjerice, *Civ. Dei.* II, 2).
- ¹⁸⁴ *Plin. Nat. Hist.* XXXV, 5-7 (prema: Plinije Stariji, *Povijest antičke umjetnosti*, prijevod U. Pasini i A. Podrug, Split, 2012).
- ¹⁸⁵ *Petr.* XXIX i LII (Šop, 29 i dalje). Za detaljniji uvid u likovni program rimske kuće vidi E. K. Gazda (ur.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor, 1991.
- ¹⁸⁶ Utoliko je likovni ukras rimske kuće svojevrsan arhiv pojedinačne i kolektivne memorije (*un parcours de mémoire*); usp. C. Baroin, „La maison romaine comme image et lieu de mémoire“, u: C. Auvray-Assayas (ur.), *Images romaines. Etudes de littérature ancienne*, 9, Paris, 1998, 177-191; vidi također S. Hales, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge Univ. Press, 2003, posebno 40-60.
- ¹⁸⁷ Natpis spominje „tri trijumfalna kipa, dva od mramora i jedan od bronce; tri konzularna kipa; jedan u formi augura; jedan konjanički i jedan u sjedećem položaju“, sve zajedno devet statua koje su postumno postavljene na različitim mjestima u Rimu (forum, teatar, hram); vidi T. Pekary, „Statuen in kleinasiatischen Inschriften“, u: *Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens. Festschrift für Friedrich Karl Dörner*, Leiden, 1978, 729-730.
- ¹⁸⁸ *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 30; o funkciji komemorativnog kipa u javnom prostoru Rima vidi P. Stewart, *Statues in Roman Society*, Oxford, 2003.
- ¹⁸⁹ *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 36; takav broj valja, međutim, usporediti sa „73 tisuće kipova“ na Rodu, u Ateni ili Delfima (*ibid.*), ili tisuću i pol kipova koji su se pripisivali Lizipu. Nema sumnje da Plinije mjestimice preuveličava ili jednostavno prenosi neproverene podatke.

- ¹⁹⁰ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 165. Kopija istoga Lizipovog kipa nađena je u ruševinama Karakalinih termi, što potvrđuje njegovu popularnost u Rimu (*ibid.* sl. 305).
- ¹⁹¹ *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 38.
- ¹⁹² *Ibid.* XXXIV, 62.
- ¹⁹³ *Ibid.* XXXV, 120.
- ¹⁹⁴ *Ibid.* XXXV, 119.
- ¹⁹⁵ To je moguće tumačenje proturječnih književnih izvora glede statusa umjetnika u republikanskom Rimu 4.-3. stoljeća; usp. P. J. Holliday, *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, Cambridge Univ. Press, 2002, 19-20.
- ¹⁹⁶ Sudeći prema imenima koja spominje Plinije i njegovoj čuvenoj „cezuri“ (*inde cessavit ars*), čini se da su posebno cijenjeni bili umjetnici kasnoklasičnog / ranohelenističkog razdoblja, odnosno 4. i početka 3. stoljeća, dok su kasnije generacije odgovorne za propadanje umjetnosti; usp. G. M. A. Hanfmann, „Hellenistic Art“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), 80.
- ¹⁹⁷ Za prikaz polemika vidi Ratti, *Polémiques entre païens et chrétiens*, n. dj.
- ¹⁹⁸ Usp. D. Willers, „Das Ende der antiken Idealstatue“, u: *Museum Helveticum*, 53 (1996), 170-186.
- ¹⁹⁹ Ako je suditi prema nalazima postolja s natpisima u Maloj Aziji, tada je isti pad zabilježen i u slučaju carskih kipova; usp. J. Inan i E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London, 1966, 52.
- ²⁰⁰ Usp. G. Koch, *Sarkophag der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, 1993, 72.
- ²⁰¹ Za detaljan katalog sjevernoafričkih mozaika i fenomen opadanja interesa za tradicionalne mitološke teme vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., posebno 38-45. Isti razlozi doprinose velikoj koncentraciji podnih mozaika na području Sirije i Palestine u ranobizantskim stoljećima; vidi C. Dauphin, „Mosaic Pavements as an Index of Prosperity and Fashion“, u: *Levant*, 12 (1980), 112-134.
- ²⁰² Prikaz najvažnijih nalaza u N. Hannestad, „How did Rising Christianity Cope with Pagan Sculpture“, u: E. Chrysos i I. Wood (ur.), *East and West: Modes of Communication. The Transformation of the Roman World*, 5 (Leiden, 1999), 173-203.
- ²⁰³ U Chiraganu su pronađeni ostaci 50-ak mramornih portreta i više od 150 mramornih skulptura i reljefa; vidi M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden, 1999; idem, „La villa di Chiragan“, u: *Aurea Roma*, 168-171 i kat. br. 51-59. Jednako su zanimljivi nalazi u kasnoantičkoj vili u blizini Toulousea; vidi L. M. Stirling, „Divinities and heroes in the age of Ausonius: a late-antique villa and sculptural collection at Saint-Georges-de-Montagne“, u: *Revue archéologique*, 1 (1996), 103-143.
- ²⁰⁴ Takvu praksu ne treba dovoditi u vezu s pobjedom kršćanstva, premda se s vremenom ona intenzivirala. Prisutna je već tijekom 3. stoljeća, a posebno u doba tetrahije, kada i u arhitekturi vidimo sve veću sklonost korištenju spolija i raznobojnih materijala; vidi M. F. Hansen, *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, 2003.
- ²⁰⁵ To je mogao biti slučaj i s brončanim helenističkim kipom Apoksiomena, nađenim u moru kraj Malog Lošinja. Okolnosti nalaza (miše gnijezdo i ostaci hrane nađeni u nozi) ukazuju na to da je kip dulje vremena ležao na tlu, možda u nekom skladištu, prije no što je dospio na dno mora; vidi N. Cambi, „Brončani kip čistača strigila iz mora kod otočića Vele Orjule blizu Lošinja“, u: *Mogućnosti*, 54/7-9 (2007), 13.

- ²⁰⁶ U slučaju lošinjskog Apoksiomena, to je dodatak četverokutnog postolja koje ima ukrasnu traku s meandrom na prednjoj i bočnim stranama; postolje upućuje na to da je skulptura u jednom trenutku stajala uz zid ili unutar zidne niše, što ukazuje na rimske običaje. Cambi, međutim, pretpostavlja da je i nova baza iz predrimskog razdoblja (*Brončani kip*, n. dj., 14). O specifičnostima rimskog „pogleda“ na skulpturu vidi C. Vermeule, „Graeco-Roman Statues: Purpose and Setting“, u: *The Burlington Magazine*, 110/787 (1968), 545-559.
- ²⁰⁷ Bergmann, *Chiragan*, n. dj., str. 28-31. Od 50 poprsja, 20-ak su carski portreti, od onih iz julijevsko-kladijevske dinastije do onih iz dinastije Severa. Teško je reći je li izbor carskih portreta imao određenu političku poruku ili je bio posljedica slučaja, odnosno, dostupne skulpture. Za donekle drugačije zaključke vidi Hannestad, *How did Rising Christianity Cope with Pagan Sculpture*, n. dj., 188 i dalje.
- ²⁰⁸ Bergmann, *Chiragan*, n. dj., str. 37-40. Radionice i umjetnici iz maloazijskoga grada posvjedočeni su još u 2. stoljeću; jedna od skulptura iz Hadrijanove vile nosi potpis Antonijana iz Afrodizijade (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 261).
- ²⁰⁹ Willers, *Ende der antiken Idealstatue*, n. dj., 179. Pojedinačni nalazi iz kasnijih stoljeća ipak govore u prilog (povremene) obnove proizvodnje u 4. i 5. stoljeću; vidi N. Hannestad, „Das Ende der antiken Idealstatue“, u: *Antike Welt*, 6/33 (2002), 635-649.
- ²¹⁰ Feeney, *Literature and Religion*, n. dj., 65.
- ²¹¹ Vidi Koch, *Sarkophag der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72 i dalje.
- ²¹² Za razliku od Augusta, Cezar je kulturni kip za hram Venere Roditeljice (*Venus Genetrix*) na svome forumu naručio od suvremenoga grčkog kipara; usp. P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 2003, 242 i dalje.
- ²¹³ *Plin. Nat. Hist.* XXXIV, 34; XXXV, 158 (46).
- ²¹⁴ Usp. Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 93.
- ²¹⁵ *Verg. Aen.* VIII, 351-352.
- ²¹⁶ *Petr.* XVII, 5 (Šop, 19).
- ²¹⁷ J.-P. Vernant, „Image, imaginaire, imagination“, u: *Entre mythe et politique*, Paris, 1996, 362.
- ²¹⁸ Među najglasnijima je uvijek žestoki Tertulijan (*De idololatria*). Kršćanski pjesnik Prudencije kaže da su kipovi bogova stvoreni zato da bi u ljudima izazivali strah (*Prud. Perist.* X, 271-90).
- ²¹⁹ Vidi prikaz nalaza u E. Marin i M. Vickers (ur.), *The Rise and Fall of an Imperial Shrine*, Split, 2004. Za specifičan fenomen ritualnog obilježavanja antičkih (carskih) portreta vidi O. Hjort, „Augustus Christianus – Livia Christiana: Sphragis and Roman Portrait Sculpture“, u: L. Ryden i J. O. Rosenqvist (ur.), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, Stockholm, 1993, 99-112.
- ²²⁰ Gibbon vrlo sugestivno opisuje strah prvih kršćana od onoga što su smatrali simbolima poganske idolatrije (Saunders, 271 i dalje).
- ²²¹ Za primjere u Rimu vidi W. Oakeshott, *Mozaici Rima*, Beograd, 1977; također H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from the fourth to the seventh centuries*, Brepols, 2004.
- ²²² Varonov navod kod sv. Augustina (*Civ. Dei* IV, 31); *Plut. Numa* 8 (prema: Plutarh, *Usporedni životopisi*, sv. 2, prijevod Z. Dukat, Zagreb, 2009).
- ²²³ *Plin. Nat. Hist.* II, 14.
- ²²⁴ *Aleth. log.* 2 (Rougier, 40); o odnosu epikurejaca vidi C. Auvray-Assayas, „Images mentales et représentations figurées: penser les dieux au I^{er} siècle av. n. e.“, u: Auvray-Assayas, *Images romaines*, n. dj., 299-309.
- ²²⁵ Usp. T. Pekary, „Plotin und die Ablehnung des Bildnisses in der Antike“, u: *Boreas*, 17 (1994), 177-186. André Grabar, pak, govori o značajnom utjecaju

njegova učenja na srednjovjekovnu umjetnost (*Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, 1992).

- ²²⁶ SHA XVIII, 43, 6; sumnju u točnost navoda, međutim, baca činjenica da je prema Pauzaniji upravo Hadrijanov kip jedini carski portret u unutrašnjosti Partenona na atenskoj Akropoli (*Perieg.* I, 24; prema: Pauzanija, *Vodič po Heladi*, prijevod U. Pasini, Split, 2008). Istina, problem opustjelih hramova dolazi do izražaja već u ranom 2. stoljeću, primjerice u pismima Plinija Mlađeg (*Ep.* X, 96, 10), ali spomenuti navod u *Carskoj povijesti* vjerojatno treba tumačiti nastankom djela krajem 4. stoljeća, kada je polemika o bogovima i kipovima među kršćanima i poganima bila posebno aktualna.
- ²²⁷ Međutim, krajem 3. i početkom 4. stoljeća, u polemici protiv kršćana, pojedini filozofi upotrebu slike opravdavaju štovanjem vrhovnog božanstva, odnosno, pomiruju kultne prakse tradicionalnog politeizma s monoteističkim principima. Neoplatoničar Porfirije piše djelo o kipovima (*Peri agalmaton*), gdje tvrdi da materijalne slike sadrže "otisak" izvorne forme i da samo neznalice u njima vide "obično drvo ili kamen"; usp. Edwards, *Pagan and Christian Monotheism*, n. dj., 218-219.
- ²²⁸ Prema jednoj teško provjerljivoj tradiciji, u čitavom Carstvu u jednom je trenutku bilo pobrojano 30 tisuća kulturnih kipova, samo u efeškom teatru stotinu i dvadeset Nika i Erota. Podatak donosi Euzebij koji, dakako, govori o „demonima“ (*Praep. Ev.* V, 36, 2); usp. Pekary, *Statuen in kleinasiatischen Inschriften*, n. dj., 727. Druge antičke izvore za kultne kipove i slike, većinom u hramovima, donosi MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 58 i dalje, posebice bilj. 155.
- ²²⁹ *Ibid.* 54.
- ²³⁰ Trajanje svečanosti nije uvijek jednako: za Augusta su, primjerice, Saturnalijs ograničene na tri dana, dok u Klaudijevo vrijeme traju pet dana, a u pojedinim razdobljima i dulje; usp. Scheid, *Religion des Romains*, n. dj., 42 i dalje.
- ²³¹ *Ov. Fast.* IV, 133.
- ²³² *Lucr. De rer. nat.* II, 600-645. Sv. Augustin se posebno okomljuje na Kibeline svetkovine za koje kaže da su „prepune opscenosti“ (*Civ. Dei* II, 4-5). Čitajući rimske autore, ponajprije Juvenala, doznajemo da je orgijastički maloazijski kult bio odbojan i mnogim tradicionalnim Rimljanima; Augustin citira Seneku koji se zgraža nad takvim običajima i govori o „bezumnom ponašanju“ i „priprostim ludostima“ (*ibid.* VI, 10).
- ²³³ *Apul. Met.* XI, 8 (prema: Apulej, *Zlatni magarac*, prijevod A. Vilhar, Zagreb, 1969).
- ²³⁴ Usp. detalj iz Galijenova životopisa u *Carskoj povijesti*, gdje lakrdijaši u procesiji glume prizore s Kiklopom (SHA XXIII, 8, 3). Općenito o vjerskim svetkovanima u ranom Carstvu, koje uključuju ples, glazbu, lakrdijaše i prostituke, vidi MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 39 i dalje.
- ²³⁵ *Apul. Met.* XI, 9.
- ²³⁶ *Cod. Theod.* XVI, 10, 10. Dvije godine kasnije ukinute su Olimpijske igre, a 396. godine Eleuzinske misterije. Zanimljivo je pratiti kako nakon ovih zabrana, pa sve do 437. godine (koliko pokriva Teodozijeve kodeks), imamo samo 13 carskih zakona koji ponavljaju zabrane poganskog kulta, dok je istovremeno čak 61 zakon uperen protiv raznih heretičkih pokreta, što jasno odražava stanje u religiji na području Istočnoga Rimskog Carstva početkom 5. stoljeća; usp. R. Rémondon, *La Crise de l'Empire Romain. De Marc-Aurèle à Anastase*, Paris, 1970, 196.
- ²³⁷ *Cons. Hon.* VI.
- ²³⁸ *Prud. C. Symm.* I, 215-237; vidi Ch. Gnllka, „Das Templum Romae und die Statuengruppe bei Prudentius“, u: *Boreas*, 17 (1994), 65.
- ²³⁹ *Prud. C. Symm.* I, 502-505.
- ²⁴⁰ Slično je i s igrama, u teatru i drugdje, što pokazuje koliko je daleko otišla desakralizacija tradicionalne kulture.

- ²⁴¹ O odnosu kršćana prema poganskim spomenicima vidi H. Saradi-Mendelovici, „Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and Their Legacy in Later Byzantine Centuries“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), 47-61.
- ²⁴² Zaharijin popis prenosi kasniji bizantski autor Mihajlo Sirijac (prema: Piganiol, *Le sac de Rome*, n. dj., 147). Dakako, Zaharija je svoj popis mogao preuzeti iz nekog ranijeg izvora; doista, u poznatim katalozima spomenika grada Rima, nastalim u 4. i 5. stoljeću (*Notitia regionum* ili *Libellus de regionibus urbis Romae*), nailazimo na gotovo identične opise i brojke; vidi Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 32.
- ²⁴³ Prokopije govori o „statuama ljudi i konja u parskom mramoru“ u gornjem dijelu mauzoleja (*De bello gothico* I, 22). Među ostacima koje su arheolozi pronašli dijelovi su kopije Mironovog diskobola; usp. Vermeule, *Graeco-Roman Statues*, n. dj., 549.
- ²⁴⁴ *Eus. Vita Const.* III, 54; *Hier. Chron. ad annum* 330.
- ²⁴⁵ To nije bio slučaj samo u Rimu; za sličnu procjenu situacije u Galiji vidi E. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, Paris, 1950, posebno 46 i dalje.
- ²⁴⁶ Usp. Saradi-Mendelovici, *Christian Attitudes*, n. dj., 51. Za detaljniji prikaz odnosa careva prema poganskoj baštini u 4. st. vidi H.-R. Meier, „Christian Emperors and the Legacy of Imperial Art“, u: J. Rasmus Brandt et al. (ur.), *Imperial art as Christian art, Christian art as imperial art: expressions and meanings in art and architecture from Constantine to Justinian, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae, new. ser., 1 (Roma, 2001), 63-75.
- ²⁴⁷ *Amm. Marc.* XIV, 6, 8.
- ²⁴⁸ Usp. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, n. dj., 61 i dalje.
- ²⁴⁹ Vidi N. Cambi, *Imago animi. Antički portret u Hrvatskoj*, Split, 2000, 36-37.
- ²⁵⁰ *Suet. Tib.* 58 (prema: Gaj Svetonije Trankvil, *Dvanaest rimskih careva*, prijevod S. Hosu, Zagreb, 1978).
- ²⁵¹ *Dio Cass.* LXXVI, 8-9; *SHA XIII*, 5, 7. Prisjetimo se, usporedbe radi, da su u Ateni Sokratova doba neki mladići bili optuženi za svetogrđe jer su razbili herme s likovima bogova, ali i one anegdote prema kojoj je Fidija morao napustiti Atenu jer je (krišom) napravio portret sebe i Perikla na štitu Atene Partenos u hramu na Akropoli.
- ²⁵² Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 159. Svetonije kaže da je senat zapovijedio da se pred kurijom „poskidaju careva poprsja i rastreskaju o zemlju... da se svi njegovi natpisi izbrišu... i da se uništi svaka uspomena na njega“ (*Suet. Dom.* 23).
- ²⁵³ *Juv.* IV, 151-152 (prema: E. Bakran, „Juvenalova četvrta satira“, u: *Latina et Graeca*, N. S., 23 (2013), 117-135).
- ²⁵⁴ *Plin. Paneg. Traiani* LII, 3-4. Poučno je kako Plinije razlikuje kipove cara (*statuae*) od kipova bogova (*simulacra*); usp. Stewart, *Statues in Roman Society*, n. dj., 127; vidi također G. Lahusen, „Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 385-395.
- ²⁵⁵ O tome sam August u *Res gestae*, XXIV (prema: *Djela Božanskog Augusta*, prijevod R. Matijašić, Zagreb, 2007).
- ²⁵⁶ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 261.
- ²⁵⁷ *Ibid.* sl. 284. To je rijetko sačuvani primjer slikanog portreta carske obitelji (Septimije Sever, Julija Domna i mladi Karakala), na kojemu se jasno vidi intervencija s ciljem brisanja uspomene (Geta).
- ²⁵⁸ Laktancije u *Smrtima progonitelja* na jednom mjestu govori o „Konstantinovu lovorom ovjenčanom liku“ kojega Galerije misli spaliti, pa pretpostavlja mo da je u pitanju slika na drvetu (*Lact. Pers.* XXV, 1); isti autor drugdje kaže

da su po Konstantinovu nalogu „ostrugane slike“ na kojima su bili prikazani Maksimijan i Dioklecijan (*ibid.* XLII, 1-2).

259 Bayerische Staatsbibliothek, *clm.* 10291, fol. 178.

260 Ta je pojava posebno česta nakon raspada tetrarhijskog poretka i odgovara pokušajima pojedinih vladara da uspostave novu nasljednu dinastiju. Konstantin se daje prikazati sa svojim sinovima na brojnim tipovima novca i na medaljonima; Euzebij je navodi da je Maksimin Daja predstavio slike svojih sinova u javnosti, a isto je učinio i Licinije sa svojim sinom (*Hist. Ecc.* IX, 11, 7). Takva praksa objašnjava, uostalom, zašto je Konstantin nakon pobjede nad Licinijem (324) dao pogubiti ne samo oca, već i njegova malodobna sina, svoga nećaka. Poučan je primjer dinastijske politike i nasljednog principa govor Valentinijana I. prigodom proglašenja njegova sina Gracijana za suvladara 367. godine (*Amm. Marc.* XXVII, 6).

261 Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 402. Ako je to točno, onda smijemo nagadati je li to kip koji je, prema Euzebiju, nakon pobjede nad Maksencijem 312. godine, Konstantin dao postaviti „na najprometnijem mjestu u Rimu“ (*Hist. Ecc.* IX, 9, 10). Neki su u glavi prepoznali nanovo upotrijebljenu glavu (Neronovog?) kolosa iz 1. stoljeća; više u S. Ensoli, „I colossi bronzei a Roma in età tardoantica: dal colosso di Nerone al Colosso di Costantino“, u: *Aurea Roma*, 71 i dalje.

262 Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 15 i 211: „vrlo vjerojatno“ Valentinijan I; *Age of Spirituality*, kat. br. 23: Marcijan.

263 Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 209.

264 O fenomenu fizičke anonimnosti kao obilježju kasnoantičkih carskih portreta, vidi B. Brenk, „Mit was für Mitteln kann einem physisch Anonymen Auctoritas verliehen werden?“, u: Chrysos i Wood, *East and West*, n. dj., 143-172.

265 *Procop. De Aedif.* I, 2 (prema: G. Downey, „Justinian as Achilles“, u: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71 (1940), 68-77). Moguće je da je riječ o posljednjoj takvoj skulpturi u Bizantu, budući da konjanički tip carskoga portreta uskoro nestaje i s novca (Grabar, *Empereur*, n. dj., 46-7).

266 Grabar upozorava na teškoće precizne atribucije (*Empereur*, n. dj., 48). Moguće je da diptih prikazuje Justinijana u trijumfu; usp. D. Gaborit-Chopin, u: J. Durand (et al.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, katalog izložbe, Louvre, Paris, 1992, 63-66. Vidi također i jedan od najvećih poznatih (kasno)antičkih medaljona (odljev, izvornik izgubljen) iz Pariza (*Cabinet des Médailles*), sa sličnim trijumfalnim prikazom Justinijana na konju (*Age of Spirituality*, kat. br. 44). U oba slučaja carski prikazi ne podudaraju se u cijelosti s Prokopijevim opisom.

267 Ch. Picard, *Les trophées romains*, Paris, 1957, posebno 232 i dalje. Dugovječnost pojedinih tema iz repertoara rimskog trijumfa može se, među ostalim, objasniti i činjenicom da je pristanak na objedinjavanje apsolutne moći u rukama jednoga čovjeka proizašao iz „velikog vala entuzijazma“ do kojega dolazi po završetku građanskih ratova krajem Republike. Za razvoj trijumfalne ikonografije u kasnoj antici i ranom Bizantu vidi M. McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge – Paris, 1990.

268 *App. De bell. Mithr.* 116.

269 Vidi Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 36 i dalje.

270 Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 294-298. Sadržaj takvih slika možemo usporediti s govorom Aleksandra Severa pred senatom poslije njegova perzijskog trijumfa (*SHA XVIII*, 56), kada opisuje protivnikove snage i naoružanje, pobijene i zarobljene neprijatelje, osvojena područja i tome slično, što je još jedan dokaz u kojoj je mjeri ikonografija carskih spomenika bila slična službenoj retorici.

- 271 Joseph. *Bell. Jud.* VII, 5.
- 272 O Wickhoffu vidi O. J. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven – London, 1979, 28 i dalje.
- 273 Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 262; Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 313 i dalje.
- 274 Opisujući Augustov pogreb, Dion Kasije spominje *decursio circa rogum*, op-hod konjanika i pješaka oko pogrebne lomače (*Dio Cass.* LVI, 42); usp. J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London, 1971, 58-59.
- 275 Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 288.
- 276 Vidi Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 157 (Titova apoteoza) i sl. 222 (Sabinina apoteoza).
- 277 Zanimljivo je da su oba povjesničara Grci; detaljni opis njima stranog običaja treba usporediti s interesom još jednoga Grka, Polibija, za posmrtnne maske u obiteljima rimskih patricija, nekoliko stoljeća ranije.
- 278 *Herod. Hist.* IV, 2.
- 279 *Dio Cass.* LXXIV, 4-5.
- 280 *SHA XXIII*, 7-8.
- 281 *Ibid.* XXXIII.
- 282 Nabrajajući počasti koje mu je dodijelio senat, August ih opisuje u zasebnom paragrafu (*Res Gestae* XI i XII). S posljednjim je povezana posveta Oltara Mira (*Ara Pacis*).
- 283 *Dio Cass.* LI, 19, 2.
- 284 *Ibid.* LI, 20, 4.
- 285 *Plin. Paneg. Traiani XXII-XXIII*; Plinijev opis valja usporediti s prikazom Trajanova adventa na slavluku u Beneventu (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 189).
- 286 *Amm. Marc.* XVI, 10. Iz Amijanovih opisa doznajemo i za brojne druge primjere koji ukazuju na promjene u odnosu na običaje i ukus ranijih stoljeća; vidi R. MacMullen, „Some Pictures in Ammianus Marcellinus“, u: *The Art Bulletin*, 46 (1964), 435-455.
- 287 Amijan, međutim, nigdje ne spominje da je Konstancije doista bio slavljen i čašćen kao božanstvo; vidi S. MacCormack, „Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of ‘Adventus’“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 21/4 (1972), 736-737.
- 288 Usp. prikaz Konstancija na zlatnom medaljonu iz Berlina (Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., sl. 25). Vidjeli smo da Aurelije Viktor za takvu raskoš u odijevanju optužuje Dioklecijana, vidi gore, str. 39 i bilj 52.
- 289 Vidi F. Kolb, „Das kaiserliche Zeremoniell“, u: A. Demandt i J. Engemann (ur.), *Imperator Caesar Flavius Constantinus*, katalog izložbe, Mainz, 2007, 176; Andreas Alföldi, međutim, upotrebu trona pripisuje Dioklecijanu, navodeći primjer porfirne statue iz Aleksandrije (*Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, n. dj., 126); vidi *Aurea Roma*, kat. br. 218. Tomu u prilog govori i prikaz carskog adventa na Galerijevu slavluku u Solunu (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 226), gdje konji vuku kočiju s tronom na kojemu sjedi Galerije. Slično će se ponoviti na prikazu Konstantinova ulaska u Rim na njegovu slavluku.
- 290 Prema Amijanu Marcelinu barbari, koji su i sami skloni sjaju i šarenilu, posebno su osjetljivi na takvu demonstraciju moći (*Amm. Marc.* XVIII, 2 i XXXI, 10). U Amijanovu djelu na nekoliko se mjesta govori o „blistavoj“ pojavi rimske vojske; usp. MacMullen, *Some Pictures*, n. dj., 441.
- 291 R. Delbrueck, „Der spätantike Kaiserornat“, u: *Die Antike*, 8 (1932), 1-21.
- 292 Na kultni, idolatrijski karakter igara podsjeća Tertulijan, koji upozorava kršćanskog vjernika: „Ti nemaš ništa zajedničkog s mjestom na kojem obitava-ju toliki demoni!“ (*De spect.* VIII; prema: Tertullien, *Spectacles*, Paris, 1986).

- 293 *Amm. Marc.* XIV, 6, 25.
- 294 *Ibid.* XXVIII, 4, 10.
- 295 Vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 246.
- 296 Slični natpisi, prisutni i na drugim predmetima za igru, obilježavaju specifične pobjede ili općenito slave nepobjedivost rimske vojske i Carstva; vidi McCormick, *Eternal Victory*, n. dj., 34.
- 297 *Pan. lat.* VIII, 18, 2 (prema: Demandt i Engemann, *Imperator Caesar Flavius Constantinus*, n. dj., 156-158).
- 298 Posebno su popularni u Sjevernoj Africi, koja obiluje mozaicima s prikazima iz amfiteatra i cirkusa (Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 65 i dalje); dva primjera iz Rima u *Aurea Roma*, kat. br. 29-30.
- 299 *SHA* VII, 11.
- 300 Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 337, sl. 378 (gladijatori u Karakalininim termama); Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 160-161 (gimnastičarke u Piazza Armerina).
- 301 Utoliko podsjećaju na pretjerivanja helenističkih kipara i djela poput Umornog Herakla, tradicionalno pripisanog Lizipu, koji je pronađen u istim termama (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 305).
- 302 *Juv.* VI, 110-114 (prema: Juvénal, *Satires*, Paris, 1921).
- 303 *Mart. Epig.* XV (prema: Martial, *Spectacles*, Paris, 1931).
- 304 Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 287; Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., sl. 379.
- 305 Mozaik je ukrašavao jednu prostoriju u privatnoj kući u Smiratu. Spomenuti Magerije je nesumnjivo vlasnik kuće; vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 67-68.
- 306 *Ioh. Chrys. De in. glor.* 4-5 (prema: Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 35).
- 307 *SHA* XXVI, 15, 4. Autor Aurelijanova životopisa u *Carskoj povijesti* znao je zašto među poklonima spominje „paragaude“ (vrsta tunike s dugim rukavima); jedan zakon iz Teodozijeva vremena određuje da su one porubljene zlatom rezervirane za carsku obitelj; usp. Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 236.
- 308 *Marc. Chron. anno* 521 (prema: *Prejasni muž komes Marcelin*, *Kronika*, komentar H. Gračanin, prijevod B. Kuntić-Makvić, Zagreb, 2006); usp. također A. Cameron, „Observation on the distribution and ownership of late Roman silver plate“, u: *Journal of Roman Archaeology*, 5 (1992), 181. Cameron preračunava iznos od 288 tisuća solida u 2 tisuće funti zlata.
- 309 Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 159. Detaljnije u Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., sl. 198-203. Literarni ekvivalent mozaiku iz Piazza Armerina tekst je Julija Afričkog (o. 230) koji opisuje ekspediciju u udaljene krajeve kako bi se priskrbile životinje za igre u Rimu; vidi Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 39.
- 310 Kalendar iz 354. godine tu ubraja i devet carskih pobjeda, kojima je uvijek prethodilo pet dana raznih borbi i igara te jedan dan trka, što sve zajedno iznosi 60 dana zabave; usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 203 i dalje.
- 311 *Tert. De spect.* VIII.
- 312 Vidi Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 165.
- 313 Vidi gore, str. 75.
- 314 *Tac. Ann.* I, 54, 2; I, 77; IV, 14, 3.
- 315 Vidi, primjerice, Galijenov životopis, u kojemu se za tog cara kaže da je „u blizini njegova stola gotovo uvijek bio stol za lakrdijaše i mimičare“ (*SHA* XXIII, 17, 7).
- 316 *Amm. Marc.* XIV, 6, 19.
- 317 *Aug. Serm.* 198, 3.

- ³¹⁸ *Apul. Met.* X, 30.
- ³¹⁹ *Tert. De Spect.* XVII, 1-6.
- ³²⁰ Biskup Jakov iz Saruge (prema: W. Cramer, „Irrtum und Lüge“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 23 (1980), 96).
- ³²¹ *Bas. Pros tous neous IV* (prema: Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 12).
- ³²² Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 304-305; obje skulpture, nazvane Farnese prema zbirci umjetnina poznate rimske renesansne obitelji, danas se nalaze u Arheološkom muzeju u Napulju. U Ženevi se čuva kasnoantički papirus s popisom skulptura koje možda odgovaraju inventaru ukrasnih kipova u Karakalinih termama. Dva poznata helenistička brončana kipa, boksač i vladar, danas izloženi u *Palazzo Massimo* u Rimu, nađeni su u iskopinama Konstantinovih termi.
- ³²³ *Cic. De Leg.* I, 9, 26-7.
- ³²⁴ Vidi gore, str. 93
- ³²⁵ *Plin. Nat. Hist.* XXXV, 4-6.
- ³²⁶ *Amm. Marc.* XVI, 10, 5.
- ³²⁷ Tacit kaže da je spaljivanje rimski običaj (*mos Romanus*), ali pokapanje u sarkofazima je prisutno i prije 2. stoljeća; Marko Aurelije poznaje oba običaja: „Ono što je jučer bila kap služi, danas je mumija ili prah“ (*Sibi ipsi IV*, 48). Više o rimskim zagrobnim običajima u Tonybee, *Death and Burial*, n. dj., posebno 39-41 i 270-277; vidi također koristan sažetak u: P. Liverani, G. Spinola i P. Zander (ur.), *The Vatican Necropolies. Rome's City of the Dead*, Brepols, 2010, poglavito 23-36.
- ³²⁸ H. Wrede, „Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 432. Wrede svoju tvrdnju ilustrira na reljefu iz grobnice Haterija, na kojemu je prikazana obiteljska grobnica u obliku hrama s bogatim skulpturalnim ukrasom (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 166).
- ³²⁹ C. C. Vermeule, „Greek Sculpture and Roman Taste“, u: *Boston Museum Bulletin*, 65/342 (1967), 191.
- ³³⁰ Nakon 313. godine poznati su nam tek rijetki primjerci koji nisu eksplicite kršćanski; vidi glavne faze razvoja u Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 92-94.
- ³³¹ R. Turcan, „Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire“, u: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt (ANRW)*, II, 16, 2 (1978), 1700-1735. U obilju literature korisno je započeti studijom A. D. Nocka i J. D. Beazleya, „Sarcophagi and Symbolism“, u: *American Journal of Archaeology*, 50/1 (1946), 140-170. Sažeti pregled u N. Cambi, *Atički sarkofazi u Dalmaciji*, Split, 1988, posebno 79-82.
- ³³² Usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72 i dalje.
- ³³³ Usp. H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage*, 2 (ASR, XII), Berlin, 1992, 44. Prema Jocelyn Toynbee, činjenica da u antičkoj literaturi često ne nalazimo odgovarajuće usporedbe s likovnim repertoarom mitoloških sarkofaga, pokazuje da je riječ o naručiteljima „koji svoje ideje lakše izražavaju slikom nego riječju“ (*Death and Burial*, n. dj., 39).
- ³³⁴ *Vit. auct.* VIII (Gregorić, 27). Koch navodi 40 primjera u korpusu mitoloških sarkofaga (*Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 74-76). O Heraklovu značenju u kasnoantičkom Rimu vidi E. La Rocca, „Le basiliche cristiane ‘a deambulatorio’ e la sopravvivenza del culto eroico“, u: *Aurea Roma*, posebno 215-220.
- ³³⁵ Usp. W. M. Strocka, „Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen“, u: B. Andreae (ur.), *Symposium über die antiken Sarkophage*, Marburg / Lahn,

- 1984, 197-241. Stročka upozorava da ne postoji jedinstveno tumačenje njihove poruke, koja je sasvim općenita i varira od prevladavajuće tragičnog shvaćanja života i moralne pouke, do poetskih ideja o onostranom.
- ³³⁶ Zastupljen je, slično kao i Heraklo, na 40-ak sarkofaga; Koch, *Sarkophag der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72-73.
- ³³⁷ *Ibid.* 80-81.
- ³³⁸ S time je povezan zanimljiv fenomen nedovršenih glava kod vodećih mitoloških protagonista. Huskinson navodi primjer 37 odabranih sarkofaga s prikazima Endimiona i Selene; na njih šest portretne su glave dovršene, na pet su ostavljene nedovršene (u očekivanju portreta), dok su na ostalima glave idealizirane u skladu s mitološkom tematikom. Zanimljivo je da postotak nedovršenih (portretnih) glava s vremenom raste, što ukazuje na sve rašireniju naviku „personalizacije“ mita; usp. J. Huskinson, „Unfinished Portrait Heads on Later Roman Sarcophagi“, u: *Papers of the British School*, 66 (1998), 137-138. Vidi također B. Andreae, „Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen – ein ungelöstes Problem“, u: Andreae, *Symposium*, n. dj., 109-128.
- ³³⁹ Sarkofazi s temom Arijadne na Naksu pokazuju da je proteklo pedesetak godina prije no što su se, krajem 2. stoljeća, pojavili prvi primjeri portreta; krajem 3. stoljeća je želja da se pokojnica izjednači s heroinom toliko izražena, da drugi dijelovi mitološke priče otpadaju, a motiv pokojnice-Arijadne ostaje izoliran u središtu reljefa; usp. J. Engemann, „Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.* 2 (1973), 28-29.
- ³⁴⁰ Vidi Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 248 (Mars i Venera s portretnim crtama iz Ostije); *idem*, „Second-Century Mythological Portraiture: Mars and Venus“, u: *Latomus*, 40 (1981), 512-544.
- ³⁴¹ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 90-95.
- ³⁴² *Petr.* LXXI.
- ³⁴³ Veliki carski spomenici, kao što su Augustov mauzolej sa zapisom carevih djela (*Res gestae*) na dva stupa ispred ulaza, ili Trajanov trijumfalni stup – koji je poslužio kao grobna komora za urnu s carevim pepelom – samo su reprezentativna realizacija istog principa.
- ³⁴⁴ E. D'Ambra, „A Myth for a Smith: A Meleager Sarcophagus from a Tomb in Ostia“, u: *American Journal of Archaeology*, 92/1 (1988), 85-99. Treba reći da je Meleagar najpopularniji mitološki heroj, s oko dvije stotine sačuvanih prikaza na sarkofazima; vidi Koch, *Sarkophag der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 78. Jedan je primjerak, datiran u drugu četvrtinu 3. stoljeća, u Arheološkom muzeju u Splitu (Cambi, *Atički sarkofazi*, n. dj., kat. br. 31).
- ³⁴⁵ O snažnom „literarnom ukusu“ u to doba svjedoče i brojni popratni natpisi na mozaicima koji, međutim, nemaju uvijek jasnu vezu s ikonografijom prikaza. Neki nanovo interpretiraju ili namjerno parodiraju prikazane sadržaje, a jedan mozaik s prikazom Hipolita i Fedre na dalekom Sinaju sadrži natpise koji ističu vrsnoću i ljepotu djela; usp. F. Baratte, „Culture et images dans le domaine privé à la fin de l'antiquité“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 279-281.
- ³⁴⁶ Dok su sarkofazi u helenističkoj tradiciji ukrašeni na sve četiri strane, oni iz rimskih radionica (*Stadtrömisch*) u pravilu imaju neukrašeno začelje, a bočne su im stranice manje dotjerane i izrađene u nižem reljefu.
- ³⁴⁷ Na sličnosti između ikonografije i nadgrobnihi natpisa upozorava H. Gabelmann, „Vita activa und contemplativa auf einem Mailänder Sarkophag“, u: Andreae, *Symposium*, n. dj., 179.
- ³⁴⁸ Simboličkoj interpretaciji posebno je podatan lov na lava koji ne utjelovljuje samo grabežljivu i opasnu životinju, već simbolizira mračnu snagu prirode općenito, pa tako i smrt; usp. B. Andreae, *Die Symbolik der Löwenjagd*, Opladen, 1985, 12. Tema lova prisutna je na oko tri stotine sarkofaga, Meleagar

- na čak 200-ak primjera, a Hipolit na njih 40-ak; prikazi bitaka su malobrojniji (svega 30-ak) i popularni u relativno kratkom razdoblju (druga polovica 2. stoljeća i početak 3. stoljeća); usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 66-67 i 76-78.
- ³⁴⁹ Usp. E. Simon, „Ein spätgallienischer Kindersarkophag mit Eberjagd“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 85 (1970), 194-223. Još jedna potvrda univerzalnosti navedenih motiva: u velikom sarkofagu s prikazom lova iz mjesta Trinquetaille na jugu Francuske pokopani su majka i dijete, ali ne i odrasli „lovac“; usp. P.-A. Février, „La sculpture funéraire à Arles au IV^e et début du Ve siècle“, u: *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XXV, Ravenna, 1978, 162.
- ³⁵⁰ To su najbrojnije teme i motivi u korpusu mitoloških sarkofaga: tema godišnjih doba (geniji, eroti i puti s prepoznatljivim atributima kao što su košare s voćem, vinova loza, sitna divljač i slično), prisutna je na pet stotina i pedeset primjera, dok su bukolički prikazi (oko 450 primjera) isprva sporedni, popratni motiv, da bi prema kraju 3. stoljeća zadobili središnje mjesto u ukrasnom sadržaju; usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 70-71 i 87-88. Engemann spominje više od 400 sarkofaga s bukoličkim motivima u razdoblju od 260. do 320. godine, s time da veći dio nije povezan s eksplicitnim poganskim ili kršćanskim sadržajem („Die bukolischen Darstellungen“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 257-259).
- ³⁵¹ Alegorija luke u H. Brandenburg, „Die Darstellungen maritimen Lebens“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 252-253; cirkus kao pozornica svijeta u R. Turcan, „Les exégèses allégoriques des sarcophages au 'Phaëthon'“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg-Bd.*, 9 (1982), 199.
- ³⁵² Lišeni mitološkoga sadržajnog okvira, oni utjelovljuju san o idealnom svijetu u kojemu divlje životinje nisu simbol opasnosti niti smrti; usp. B. Andreae, *Die Römischen Jagdsarkophage*, (ASR, I, 2), 1980, 196; također Strocka, *Sepulkral-Allegorien*, n. dj., 223 i dalje.
- ³⁵³ O škrinji za pepeo iz Siscije (pol. 3. st.) vidi B. Migotti, „The ash-chest of Marcus Aurelius Glabrio from Siscia reconsidered“, u: Sanader, *Illyrica antiqua*, n. dj., 367-384.
- ³⁵⁴ Stoga simboličke interpretacije pojedinih mitova, primjerice onog o Endimionu, ne mogu biti paradigma za sve mitološke sarkofage.
- ³⁵⁵ Cambi, *Atički sarkofazi*, n. dj., 80; vidi također Sichtermann, *Mythologischen Sarkophage*, n. dj., 52.
- ³⁵⁶ Premda je preobrazba najvidljivija u zagrobnoj umjetnosti, riječ je o pojavi koju se dade pratiti i u kontekstu ukrasa obiteljske kuće ili vile; vidi, primjerice, G. M. A. Hanfmann, „Notes on the Mosaics from Antioch“, u: *American Journal of Archaeology*, 43/2 (1939), 229-246.

DRUGI DIO





Slika 47. Dura
Europos, detalj
zidnog oslika iz
Kršćanske kuće,
druga četvrtina 3. st.
Yale University Art
Gallery

U usporedbi s
djelima antičke
umjetnosti, prizori
iz Kršćanske kuće
u Dura Europosu
nalikuju grafitima
ili dječjim crtežima,
o čemu svjedoči i
ovaj prikaz Kristova
izlječenja oduzetoga
(paralitika).
Istovremeno, to je
jedinstveni dokaz
postojanja kršćanske
umjetnosti izvan
Rima polovicom
3. st. Blizina
oslikane sinagoge
nameće pitanje
utjecaja židovskih
likovnih ciklusa
u specifičnome
sirijsko-
mezopotamskom
ambijentu na granici
Carstva.

IV.

JUDAISTIČKI KORIJENI KRŠĆANSKE UMJETNOSTI?

*Ne pravi sebi urezana lika niti kakve slike ono-
ga što je gore na nebu,
ili dolje na zemlji, ili u vodama pod zemljom.
Ne klanjaj im se niti im služi.*

Izl. 20, 4.

Treće stoljeće nakon Krista vrijeme je velikih promjena u rim-
skome društvu. Vidjeli smo da se jedna od njih odnosi na naglo
širenje istočnjačkih religija. Nalazimo ih u gotovo svim dijelovi-
ma Carstva, poglavito u urbanim središtima, a njihova sve veća
popularnost ogleda se u arhitekturi i likovnim umjetnostima – od
razvoja specifične arhitekture svetišta do tipične i prepoznatljive
ikonografije kultne slike.¹ Slika je božanstvo činila dostupnim ljud-
skom oku, prepoznatljivim i bliskim; u atmosferi duhovnih previra-
nja, karakterističnih za vrijeme Antonina i Severa, mogla je postati
oruđe u službi širenja vjere, ili biti shvaćena kao potvrda vlastitog
identiteta naspram drugih religija. U tom smislu, njezinu afirmaciju
unutar različitih vjerskih zajednica možemo shvatiti i kao demon-
straciju otpora prema dominantnom, od Rima nametnutom kultur-
nom modelu.² Tomu u prilog govori činjenica da je najveći dio istoč-
njačkih kultova svoju specifičnu ikonografiju razvio tek na teritoriju
Rimskog Carstva, u susretu s helenističko-rimskom kulturom.³ Ilu-
stracija takvog procesa jesu, među ostalim, reljefi i oslici u brojnim
svetištima boga Mitre, na kojima je prikazan mladi bog u perzijskoj
odjeći (hlače, frigijska kapa), kako hvata bika za rogove i zabija mu
nož u vrat, u simboličkom prikazu tauroktonije. Mitraistička kulturna
slika prepoznatljiva je po standardiziranoj ikonografiji, kao što su
prepoznatljiva i podzemna svetišta zajednice, bez obzira na to jesu
li to mitreji na krajnjem istoku ili sjeveru Carstva (sl. 48). Njihova
rasprostranjenost i uniformnost – od Hadrijanova zida u Britaniji
do Dura Europosa na Eufratu – ukazuju na univerzalno poslanje,
po čemu mitraizam možemo djelomice usporediti s kršćanstvom.⁴

Za razliku od uloge u helenističko-rimskoj religiji, kulturna slika
je imala preciznu liturgijsku svrhu i mjesto u svetom obredu mi-



Slika 48. Kultni reljef s prikazom Mitre Tauroktona, 2. st. Beč, Kunsthistorisches Museum Wien

Za razliku od žrtvenog rituala u tradicionalnoj rimskoj religiji, Mitra ovdje, bez posredništva svećenika, sam ubija bika, u kozmogonijskom činu stvaranja i obnove svemira. Isti simbolički sadržaj prisutan je, s manjim izmjenama, diljem Rimskoga Carstva (vidi sl. 16), demonstrirajući univerzalnost mitričke vjerske poruke.

traističke zajednice. Ipak, ona nam ne može pomoći u potpunom razumijevanju teološkog sadržaja i učenja te istočnjačke religije. U nedostatku zapisane dogme, naše znanje o mitraizmu najvećim dijelom proizlazi iz komentara kršćanskih pisaca, od kojih ne možemo očekivati nepristranost.⁵ Za razliku od toga, učenje judaizma i kršćanstva zasnivalo se na autoritetu Objave, zapisane u Svetom pismu te na jasno izraženom prvenstvu Riječi (*logos*), što je demonstrativno iskazano u proslovu Ivanova evanđelja. U judaističkoj tradiciji – a istu su naslijedili prvi kršćani – istinitost Riječi suprotstavlja se osjetilnoj pojavnosti, što za sobom povlači zazor od slike koja je poistovjećena s omraženim idolopoklonstvom. Brojne epizode iz Staroga zavjeta ilustriraju otpor prema kulturnim kipovima – idolima, uz koje se tradicionalno vezuje prinošenje žrtve: štovanje Zlatnoga teleta za izlaska iz Egipta, tri mlada Hebreja u gorućoj peći za babilonskoga sužanjstva, itd. Za Izraelce, uvijek u okruženju većih, moćnijih država, religija je bila pitanje identiteta i nacionalne opstojnosti, a Jahve jedini, isključivi i ljubomorni demijurg, koji se od ostalih bogova razlikuje po tome što od vjernika traži potpunu odanost, ali ne i da se klanjaju njegovim prikazima u mjedi, drvetu ili kamenu.⁶ Što milom, što silom, prihvatili su Njegovе zapovijedi i tvrdoglavo ih se držali, prkoseći svim osvajačima i carstvima. *Prva i Druga knjiga o Makabejcima* opisuju njihovu pobunu protiv Antigona Seleukida, koja je izbila nakon što je hele-

nistički vladar od svih podanika u svome prostranom kraljevstvu zatražio „da moraju postati jedan narod i svaki mora ostaviti svoje običaje“. ⁷ U pozadini sukoba s Aleksandrovim nasljednicima na Bliskom Istoku možemo naslutiti i privlačnost helenističke kulture koja potiče asimilaciju, što Biblija ne pokušava prešutjeti: „I mnogi Izraelci prihvatiše njegovo bogoštovlje i počеше žrtvovati idolima i ne svetkovati subotu“. ⁸ U konačnici, Antigonov pokušaj – koji nas može podsjetiti na brojne slične primjere u povijesti, pa i ne tako davne – propao je zahvaljujući Rimljanima koji su iskoristili sukobe na Bliskom Istoku da u tom dijelu svijeta nametnu svoju vlast.

Upravo u svjetlu takvoga povijesnog iskustva, znakovito je da krajem 2. i u prvoj polovici 3. stoljeća nailazimo na pojavu bogate židovske figuralne umjetnosti, što ukazuje na „potpuni preokret u teološkom stavu glede Druge zapovijedi“. ⁹ Razloge za veliku promjenu nije jednostavno utvrditi, no zasigurno su na to utjecale povijesne okolnosti, ponajprije razbijanje homogene židovske zajednice u Palestini nakon neuspjeha drugog ustanka protiv Rima (135), što ju je otvorilo izvanjskim, helenizirajućim utjecajima. Ti su doživjeli vrhunac u vrijeme *Druge sofistike* i careva iz dinastije Severa, koji su aktivno promicali sinkretističku vjersku kulturu u Carstvu, istovremeno zabranjujući Židovima i kršćanima proselitizam. ¹⁰ To je vrijeme carice Julije Domne, koja je bila sirijskoga podrijetla i podržavala istočne religije i filozofiju, svećenika sirijskoga boga El-Gabala na carskom tronu (Heliogabal), Julije Mameje, još jedne utjecajne Auguste iz Sirije, i njezina sina Aleksandra Severa koji je u carskoj palači na Palatinu štovao kozmopolitsko mnoštvo bogova i božanskih smrtnika. ¹¹ Čini se da je takva situacija ponovo izazvala reakciju unutar židovske zajednice, ali umjesto nove pobune, ona se sada manifestirala kroz pojavu figuralne umjetnosti u svetištima na području Palestine i Sirije. Primjeri upotrebe pojedinačnih židovskih vjerskih simbola (znakova) bili su, dakako, poznati otprije, ponajviše na grobovima, ali bili su ograničeni na biljne i beživotne simbole, poput palmova stabla, lista vinove loze, limunova ploda, pehara te glazbala (lira, trube). Sada se po prvi puta javljaju prikazi svetih predmeta iz Hrama (Zavjetni kovčeg i svijećnjak sa sedam krakova – *menora*), životinja, životinjskih i ljudskih maski, pa čak i krilatih ženskih bića nalik na božicu Pobjede. Susrećemo ih na židovima grobnica i na sarkofazima, ali i u dekoru sinagoga u Jafi i Kafarnaumu. ¹² Uz simbole se ponegdje javljaju i ambiciozniji likovni pokušaji – ilustracije biblijskih likova i epizoda – kao što je Noin prikaz na novcu grada Apameje Kibotos u Frigiji. André Grabar ga

dovodi u vezu s ostacima arke koji su bili u posjedu lokalne židovske zajednice.¹³ Ako je njegova interpretacija točna, tada je to jedan od najranijih poznatih tragova relikvija u umjetnosti, mogući uzor za kasniju praksu u kršćanskome svijetu.¹⁴

No, jedan spomenik židovske figuralne umjetnosti zaslužuje da mu posvetimo posebnu pažnju: to su nalazi u Dura Europosu na obalama Eufrata, gradiću na istočnoj granici Rimskoga Carstva. Grad je razrušen u sukobu sa sasanidskim vladarima sredinom 3. stoljeća i ostao je zatrpan u pijesku sve do 30-tih godina 20. stoljeća kada su ga po prvi put istražili američki i francuski arheolozi.¹⁵ Unutar zidina otkrili su tipičan urbanistički raspored rimskoga grada, s ortogonalnim rasterom uzdužnih i poprečnih ulica koji odgovara vojničkom karakteru naselja. Posebno je, međutim, bio zanimljiv nalaz velikog broja različitih svetišta – od onih posvećenih službenim bogovima rimske države do hramova helenističkih, istočnjačkih i sirijskih božanstava – nesumnjiv pokazatelj kozmopolitskog karaktera stanovništva koje se sastojalo od vojnika iz raznih dijelova Carstva i njihovih obitelji, trgovaca, predstavnika regionalnih i državnih vlasti te lokalnog življa. Bila je tu i bogata židovska zajednica, o čemu svjedoči velika sinagoga te relativno skromna kršćanska zajednica, ako je suditi po sačuvanom kulturnom prostoru.¹⁶ Postojanje brojnih svetišta na uskom prostoru grada bez sumnje ukazuje na bogat i šarolik vjerski život u kasnome Carstvu i može poslužiti kao dobra ilustracija za tendencije o kojima smo govorili u uvodnom poglavlju; međutim, primjeri poput Dura Europosa su rijetki, pa možemo samo nagađati da je u drugim gradovima i mjestima uzduž limesa, gdje su se miješale vojne posade različitoga etničkog podrijetla, situacija bila slična. Istovremeno, moramo voditi računa o specifičnostima rubnog područja Carstva, blizini Perzije, i snažnim autohtonim tradicijama, iz čega su mogla proizaći jedinstvena rješenja, za koja drugdje ne nalazimo primjera.

Karakteristična je neobično bogata likovna oprema u svetištima različitih vjerskih zajednica u Dura Europosu. Osim kultne skulpture (isključivo reljefi), sačuvani su zidni oslici u Baalovom hramu, mitreju, kršćanskom svetištu, a posebno su zanimljivi oni u židovskoj sinagogi.¹⁷ Upada u oči da su ambiciozno ukrašena kulturna mjesta onih zajednica koje su imale najizraženiju potrebu za naglašavanjem specifičnosti u odnosu na druge (židovska i kršćanska zajednica), dok je sadržaj ikonografskog programa u ostalim svetištima manje više očekivan. U hramu sirijskoga boga Baala tako dominiraju ritualne scene žrtvovanja, od kojih jedna prikazuje skupinu figura odjevenih

Slika 49. Dura
Europos, kulni reljef
iz Gadova hrama, 2.
st. Yale University
Art Gallery

Kulni reljefi u brojnim svetištima u Dura Europosu posvjedočuju razvijenu religijsku scenu i bogatu likovnu produkciju. Detalji opreme i odjeće pokazuju sirijske inačice tradicionalnih helenističko-rimskih ikonografskih tipova.

u duge bijele tunike, s neobično visokim, koničnim kapama; natpisi svjedoče da je to Konon, Nikostratov sin, u pratnji obitelji.¹⁸ U drugoj sceni dvojica svećenika prinose žrtvu ljevanicu (*libatio*) u prisutnosti bogova; ima ih pet, odjeveni su u rimske vojne odore i drže koplje u ruci. Stoje na postoljima u obliku globusa, pa naslućujemo da su to kulni kipovi.¹⁹ Premda su freske jako oštećene, jasno se raspoznaje da uniformirani bogovi imaju aureole, te su tako iznenađujuće nalik kasnijim arkandelima i vojničkim svecima iz kršćanske ikonografije. Dvojica svećenika označeni su natpisima na grčkom jeziku (jedan je imenovan kao Otes); i drugdje će se, pa i u sinagogi, grčki javljati kao *lingua franca* heleniziranog Istoka. Isti se bogovi (sada kao trijada) javljaju na prikazu Julija Terencija, tribuna u 20. palmiranskoj kohorti, koji zajedno s vojnicima iz postrojbe i stjegonošom prinosi žrtvu;²⁰ uz njih su i dvije personifikacije grada (Dura Europos i Palmira) u tipičnom helenističkom izdanju, osim što i one – uz tradicionalne krune u obliku gradskih zidina – imaju aureole, koje se u Baalovom hramu nameću kao stalan atribut božanstva.

Navedeni primjeri, što se sadržaja tiče, u pravilu ne odudaraju od onih u drugim dijelovima Carstva, osim u prikazima lokalnih



Slika 50. Dura Europos, reljef s prikazom (zagrobnog?) banketa, prva pol. 3. st. Yale University Art Gallery

I na ovom je reljefu prepoznatljiv utjecaj orijentalnih likovnih tradicija, karakterističan za umjetnost obližnje Palmire, od frontalnosti figura do detalja bogato ukrašene odjeće i opreme (vidi, primjerice, raskošnu teksturu ležaja). One će tijekom 3. st. početi prodirati u službenu rimsku umjetnost.



božanstava – koja ovdje imaju izrazito vojnički karakter – te pojedinostima istočnjačkih kostima ili fizionomija (poglavito u slučaju ženskih frizura i odjeće). Učestala upotreba aureole također predstavlja, čini se, autentičnu crtu; ona će se ubrzo proširiti i u službenoj rimskoj umjetnosti, pa će tako u vrijeme tetrarhije biti uobičajeno prikazivati careve s aureolom koja dodatno ističe apsolutistički karakter njihove vladavine. Za razliku od ikonografije, u likovnom izrazu prisutne su brojne specifičnosti, ponajprije naglašena frontalnost i simetričnost figura, te izostanak bilo kakve akcije. Geste i pokreti jednolični su i suzdržani, a nedostatak plastičnosti i iluzionizma treba dovesti u vezu s izostankom pune plastike (kulturnih kipova) i povećanim interesom za (visoki) reljef i zidni oslik koji su omiljeni medij umjetnika u Dura Europosu. Neki su istraživači ta obilježja objašnjavali skromnijom vještinom provincijskih majstora i njihovim nesnalaženjem pri korištenju uzora iz helenističke umjetnosti, dok su drugi u njima vidjeli ciljano udaljavanje od klasičnih likovnih kanona i afirmaciju autohtonih tradicija. One su snažno obilježene kulturom obližnje Palmire, na što podsjećaju spomenute personifikacije, ali i čitav niz kulturnih i zavjetnih reljefa iz svetišta lokalnih sirijskih božanstava, svjedočanstva žive i bogate religijske scene (sl. 49, 50).²¹ Antički kultovi oduvijek su imali izrazito nagla-

šen lokalni karakter, što su rimske vlasti tolerirale; ipak, tijekom kriznog 3. stoljeća oni su sve češće u službi emancipacije u odnosu na Rim. Isti je fenomen prisutan i drugdje, primjerice u Galiji, pa se tako i istovremena potraga za zajedničkim nebeskim pokroviteljem na razini čitave države – proces se odvija usporedno s jačanjem monoteističkih tendencija – prepoznaje kao odgovor na djelovanje centrifugalnih sila u kasnome Carstvu.²²

*

U spomenutim primjerima iz Baalova hrama naglasak je na kulturnim ceremonijama i demonstraciji pobožnosti. U duhu tradicionalne religije možemo ih shvatiti i kao čin građanske lojalnosti, koji se odvija uz fizičku prisutnost bogova. Njihov broj može varirati (od tri do pet), imena im se razlikuju, ali ikonografski repertoar otkriva da su svi dio istog, sinkretističkog panteona. Kultni reljef iz mitreja u Dura Europosu također prikazuje prinošenje žrtve, ali ovdje nije riječ o ilustraciji vjerske ceremonije ili državotvornog rituala, već o simboličkom, kozmogonijskom činu koji u sebi sadrži bitne elemente mitraističke teologije.²³ Isti prikaz – Mitra koji ubija bika (tauroktonija) – ponavljat će se, iznenađujućom jednoobraznošću, u svetištima diljem Carstva, ukazujući na postojanje kanonske ikonografije, koja odgovara univerzalnom, a ne lokalnom karakteru mitraizma.²⁴ Stoga smijemo govoriti i o novoj dimenziji kulturne slike – njezinoj pedagoškoj vrijednosti – što nije bio slučaj s prethodno opisanim zavjetnim slikama. No, bez obzira na to što mu je u središtu istočnjački bog u perzijskoj odjeći i bez obzira na specifičnu liturgiju misterijske religije, mitraizam je ipak proizvod sinkretističkog duha i dopušta štovanje drugih bogova. Na to upućuju nalazi poput onog u Wallbrook mitreju u Londonu, gdje su uz predmete Mitrina kulta pronađene još i skulpture Serapisa, Minerve, Dioniza, Velike Majke i drugih; bogati skulpturalni ukras kasnoantičke vile u Chiraganu na jugu Francuske također uključuje čitav niz drugih božanstava.²⁵

Za razliku od toga, ikonografski program u velikoj dvorani sinagoge vrlo je specifičan.²⁶ Freske su raspoređene u tri okomite zone i podijeljene u pravokutna polja naglašenih okvira i nejednake veličine, ali čini se da nije bilo pokušaja da se dekoracija osmisli kao jedinstvena cjelina. Umjesto toga, stječe se dojam da je riječ o velikom stripu koji se prostire preko sva četiri zida svetišta, što je navelo neke stručnjake da pretpostave utjecaj židovskih oslikanih



Slika 51. Dura Europos, zidni oslik u sinagogi, prva pol. 3. st. (moderna kopija). Yale University Art Gallery

Jeruzalemski hram čest je simbol u starijoj židovskoj umjetnosti, ali rijetko kada je bio prikazan tako ambiciozno. Zanimljiva su središnja ulazna vrata u vanjskome zidu, sa šest figuralno ukrašenih polja, na kojima prepoznajemo personifikaciju grada (Tihe) u donjem polju te nagu mušku figuru (vladar?) u srednjemu.

rukopisa. No, jednako je moguće govoriti o utjecaju rimskoga povijesnog reljefa i trijumfalnih spomenika; na to, uostalom, aludira i sadržaj oslika u sinagogi koji uključuje jasno prepoznatljive vjerske i nacionalne simbole – među kojima dominira motiv Jeruzalemskog hrama sa Zavjetnim kovčegom i judejskim lavom – te narativni ciklus s brojnim figurama i epizodama iz povijesti židovskoga naroda (sl. 51). Tu su Abrahamova žrtva (koja je dobila počasno mjesto odmah do svetišta s Torom), Jakob (Izrael) koji blagoslivlja dvanaest izraelskih plemena, nekoliko epizoda Mojsijevog ciklusa – od djetinjstva do Izlaska iz Egipta (s upečatljivim Prijelazom Izraelaca preko Crvenog mora i Čudesnim izvorom u pustinji) – zatim Šaul koji pomazuje Davida, David na prijestolju, Mordokajev trijumf, Matatijin otpor, teme iz Proročkih knjiga (Ilija, Ezekijel) itd. Za razliku od prikaza božanstava u drugim svetištima u Dura Europosu, Jahve nema svoju kultnu sliku: Njegova pojava naznačena je rukom koja proviruje iz oblaka. Taj detalj predstavlja neku vrstu kompromisa u odnosu na zabranu prikaza Vrhovnog bića, a široku upotrebu doživjet će u kršćanskoj umjetnosti (*dextera Domini*).



Slika 52. Dura Europos, zidni oslik u sinagogi, prva pol. 3. st. (moderna kopija). Yale University Art Gallery

Epizoda iz Knjige o Samuelu demonstracija je Jahveove nadmoći nad filistejskim bogom Dagonom, čiji kip leži razbijen u prašini. Oslici sinagoge u Dura Europosu puni su takvih primjera, što ukazuje na svijest o ekskluzivnosti starozavjetne poruke, ali i na snažnu kompetitivnost na religijskom planu u doba *Druge sofistike*.

Imajući u vidu šaroliko vjersko okruženje pograničnoga grada, iznenađuje naglasak na scenama u kojima se jasno očituje Jahve-ova nadmoć nad božanstvima okolnih naroda; On svoju moć dokazuje na djelu, pomažući Izraelcima u trenucima opasnosti, kao kada je potopio faraonove vojnike u moru. To je slučaj i s ilustracijom epizode iz Knjige o Samuelu koja govori kako se kip boga Dagona srušio na zemlju kada su Filistejci u njegov hram unijeli Zavjetni kovčeg, koji su oteli od Izraelaca u bitci (sl. 52): „Sutradan ujutro, kad su žitelji Ašdoda došli u hram Dagonov, gle, Dagon ležao ničice na zemlji pred Kovčegom Jahvinim. Oni digoše Dagona i metnuše ga natrag na njegovo mjesto. Ali kad su ujutro uranili, gle, Dagon opet ležao ničice na zemlji pred Kovčegom Jahvinim; glava Dagona i obje njegove ruke ležahu odsječene na pragu: na mjestu je stajao samo Dagonov trup“.²⁷ Na slici u sinagogi vidimo dva pozlaćena, srušena kipa odlomljenih glava na podu ispred hrama, među razbacanim kulturnim predmetima koji se sastoje od raznog posuđa, svijećnjaka i glazbala; činjenica da su prikazana dva kipa pokazuje u kojoj mjeri slikar doslovno slijedi starozavjetni tekstualni predložak. Naracija se nastavlja u lijevom dijelu prizora

(prema načinu čitanja hebrejskoga pisma s desna na lijevo), gdje se vidi kako Filistejci stavljaju Zavjetni kovčeg na kola koja vuku dvije krave i puštaju ih da same nađu put do Jeruzalema. Istovjetna je poruka sadržana u epizodi proroka Ilije na Karmelu, s dvije usporedne scene žrtvovanja – jedne neuspjezne (Baalovi svećenici) i druge uspješne (Ilija), što za posljedicu ima pokolj krivovjernih svećenika.²⁸ Naposljetku, i odabir Matatije, koji će povesti Izrael u borbu protiv helenističkoga kralja Antioha, također ukazuje na obračun s mnogobošcima i idolopoklonicima, ali i s otpadnicima od vlastite vjere. Teško se oteti dojmu da je cilj takvog programa razotkriti sljedbenike suparničkih kultova kao obožavatelje lažnih idola; neobično je, međutim, to što su neki od njih svoja svetišta imali u neposrednom susjedstvu, na svega nekoliko koraka od sinagoge. Paradoksalno, taj se međureligijski obračun u Dura Europosu odvija putem slike, koju je židovska zajednica do tada sustavno izbjegavala upravo zbog straha od idolopoklonstva.

Smijemo li zaokret u odnosu prema slici u judaizmu tumačiti kao svojevrsan odgovor na vjerske rasprave koje su karakteristične za rimsko društvo u doba Severa? Čini se da su njihovi protagonisti zaključili da bez likovnog medija one nisu jednako učinkovite. Rijetki podaci o maniheizmu, još jednoj *religiji objavljenja* koja se istovremeno proširila Bliskim Istokom, govore da su među vjernicima kolale svete slike – portreti utemeljitelja i proroka Manija. Nije vjerojatno da je maniheizam u tom smislu utjecao na židovsku ili kršćansku zajednicu; zapravo, Mani se mogao odlučiti na takav potez upravo zato što su Židovi i kršćani u njegovo doba već razvili svoju specifičnu ikonografiju.²⁹ Dolazi do zanimljivog obrata koji će Židovima (na trenutak) i kršćanima (sustavno) nametnuti razmišljanje o prirodi slike i načinu njezina korištenja u liturgiji. Razina diskusije se promijenila: umjesto glatkog odbijanja, judaizam i kršćanstvo prihvaćaju figuralnu umjetnost kako bi pomoću nje demonstrirali vjerodostojnost i istinitost svoje poruke. Nameće se pitanje kako je bilo moguće ulaziti u „rat slikama“ protiv neposrednih susjeda i pritom ne izazvati reakciju okoline ili rimskih vlasti, poglavito u svjetlu Severova proglasa iz 202. godine, koji je Židovima i kršćanima zabranio proslitizam? Jas Elsner to objašnjava inherentnim svojstvom slike, za koju kaže da je interpretativno dvosmislena, stoga otvorena za različita tumačenja i da u tome treba vidjeti „prednost umjetnosti kao načina otpora“. ³⁰ To bi značilo da su Židovi, nakon neuspješnih pokušaja u prošlosti, odustali od oružane

pobune i odabrali drugačiju vrstu borbe u cilju očuvanja i afirmacije identiteta, napuštajući starozavjetnu zabranu izrade kultne slike. No, freske u sinagogi odveć su jasne i direktne u svojim porukama, a da bismo mogli govoriti o dvosmislenosti njihova značenja ili nekoj vrsti pritajene umjetničke subverzije; umjesto toga, one u sebi nose autoritet koji podsjeća na rimsku carsku umjetnost – odatle sličnost s reljefima slavloluka, ponajprije onima Septimija Severa u Rimu i Leptis Magni. Njihovu jasnu poruku trijumfa (nad Egipćanima, Filistejcima, Baalovim svećenicima) možemo objasniti, čini se, samo kroz tradicionalno rimsko prihvaćanje kulturnih različitosti, što nije zahtijevalo preispitivanje i cenzuru vjerskih učenja i poruka, pa tako niti specifičnih likovnih programa u svetištima zakonski dopuštenih religija (*religio licita*). Njihovi su sljedbenici u Carstvu bili slobodni govoriti i činiti u skladu sa svojim uvjerenjima, pod uvjetom da sve ostane unutar zajednice, u Dura Europosu doslovno „unutar četiri zida“.

U slučaju antičkog politeizma, slika nije bila pozvana tumačiti vjeru i to ponajviše zbog izostanka zapisane i utvrđene dogme. Brojni primjeri religijskog sinkretizma potvrđuju lakoću kojom se motivi jednog kulta miješaju i stapaju s drugima, bez naznaka sukoba. Već u slučaju mitraizma, međutim, vidimo specifičnu ikonografiju koja teži prepoznatljivosti (ne i isključivosti, ako je suditi po nalazima iz londonskog mitreja ili vile u Chiraganu). Freske iz sinagoge u Dura Europosu, pak, u potpunosti isključuju svaku mogućnost poistovjećivanja i postavljaju jasne, nepremostive granice koje odvajaju židovsku vjeru od ostalih. Njihova pojava može nam se učiniti kao odgovor na izrazito vizualni karakter okolnih kultova, a njihov program kao reakcija na Židovima neprihvatljive religijske prakse. Nema sumnje da je pritom oštrica kritike bila dijelom usmjerena i protiv lokalne kršćanske zajednice.

*

Kao i sinagoga, Kršćanska kuća u Dura Europosu također je dijelom ukrašena zidnim slikama. One predstavljaju jedan od najranijih dokaza kršćanske umjetnosti izvan Rima. Kulturni prostor sastoji se od niza manjih prostorija, bez posebnih arhitektonskih obilježja, u prizemlju privatne kuće, tipične za gradove rimskog Istoka.³¹ Ukrašena prostorija vjerojatno je imala namjenu krstionice, na što upućuje instalacija manjeg zdenca natkrivenog nekom vrstom jednostavnog baldakina. Ikonografski program znatno je

siromašniji od onog u sinagogi, freske su slabije kvalitete i lošije očuvane, ljudske figure izrađene u kratkim, brzim potezima i često gotovo naivno nezgrapne, daleko od helenističkih likovnih obrazaca.³² Razloge takvim razlikama vjerojatno treba tražiti u skromnoj veličini i utjecaju kršćanske zajednice, shodno tome i u vještini angažiranih majstora. Pritom ne treba zaboraviti niti specifičan status dviju religija u Rimskome Carstvu u razdoblju prije Milanskog edikta (313); dok je židovska vjera, unatoč povremenim zakonskim ograničenjima, bila priznata u svojoj tradiciji, dotle je kršćanstvo bilo izvan zakona, u sukobu ne samo s mnogobožskim kultovima Carstva, već i s judaizmom kojemu je najbliže.³³ No, čini se da takva situacija nije neposredno utjecala na likovni program u Kršćanskoj kući; osim Davida koji ubija Golijata, tu nema epizoda koje bi, kao u sinagogi, ukazivale na neprijateljstva i sukobe, odnosno, na trijumf Izabranog naroda (taj će pojam u kršćanstvu imati sasvim drugačije značenje). Umjesto toga, odabrani motivi i teme vezani su općenito uz poruke vjere i spasa, s jakim naglaskom na Kristovim čudima: Samarijanka na zdencu, Isus hoda po moru, Ozdravljenje oduzetog (sl. 47), Uskrsnuće (sl. 53). Prisutne su i starozavjetne figure (uz već spomenutog Davida javljaju se Adam i Eva), ali su manje zastupljene u odnosu na one iz Novoga zavjeta. Spomenuti izbor pokazuje određene sličnosti s istovremenim oslicima u kršćanskim katakombama u Rimu, gdje, međutim, prevladavaju starozavjetne epizode.³⁴ Ako takva situacija vjerno odražava izvornu ideju (dio oslika u Kršćanskoj kući odavna je uništen), tada moramo razmišljati o specifičnim uvjetima male zajednice na rubu rimskoga

Slika 53. Dura Europos, zidni oslik u Kršćanskoj kući, druga četvrtina 3. st. Yale University Art Gallery

Sačuvani dio freske s procesijom ženskih figura upućuje na jedan od prvih prikaza svetih žena na praznom grobu (Uskrsnuće), koja se drugdje ne javlja prije kraja 4. st. Nije isključeno da je dio biblijskog sadržaja interpretiran u duhu lokalnih, sirijskih tradicija. No, moguće je da je blizina Jeruzalema i svetih mjesta utjecala na ranu pojavu teme.



svijeta i potrebi da se, u susjedstvu veće i bogatije židovske zajednice, snažnije naglasi izvornost Kristove poruke, i to na račun zajedničkog judeo-kršćanskog naslijeđa.³⁵ Isto tako možemo naslutiti da izrazito narativni ciklus u sinagogi – s naglaskom na doslovnom, povijesnom čitanju Staroga zavjeta – nije bio zamišljen samo kao obračun s mnogobošcima, već i kao ciljani odgovor na pretenzije mlade, u očima Židova otpadničke sekte.³⁶ Takav je pristup morao utjecati na odabir rimskoga povijesnog reljefa i reprezentativnih trijumfalnih tema kao likovnog uzora.³⁷

Oslici na zidovima kršćanskoga svetišta također ilustriraju dijelove biblijskoga teksta, ali odabir je usklađen sa specifičnom namjenom prostorije, koja je služila za inicijaciju novih članova zajednice (neofita). U niši povrh krstioničkog zdenca, koja predstavlja središnju točku likovnog programa, u neposrednoj blizini Adama i Eve, prikazan je pastir s ovcom na ramenima. To je nesumnjivo Krist – *Dobri pastir*; kombinacija s Praroditeljima ukazuje na Njegovu iskupiteljsku ulogu i na već prisutnu metodu tipologije (povezivanja motiva iz Staroga i Novoga zavjeta) koja će u narednim stoljećima biti jedan od osnovnih obrazaca kršćanske ikonografije. Umjesto doslovnog, povijesnog čitanja teksta i narativne kompozicije, teme u Kršćanskoj kući odabrane su prema alegorijskom ključu, kako naglašava André Grabar: „Ove slike, premda se nalaze na mjestu rezerviranom za misterij kršćanske inicijacije, nisu bile namijenjene uprizorenju povijesnih događaja, već su neofitima nudile sudjelovanje u božanskoj intervenciji, predstavljenoj na zidovima krstionice“.³⁸ Nema ništa neobično u tome što se poruka programa obraća pojedincu: *kršćanski narod* – zajednica ljudi koji su zbog svoga vjerovanja označeni kao revolucionari, koje je judaizam odbacio, a lokalno helenizirano stanovništvo nije prihvatilo, jednom riječju, ljudi bez domovine – sasvim je novi koncept u povijesti. Neopterećen društvenim podjelama, etničkim ili političkim granicama uključuje, kako opetovano naglašava sv. Pavao „i Grke i Židove, i robove i slobodne, i mudre i nerazumne“. Kao univerzalna kategorija, to je istovremeno plod kulturološke sinteze *Druge sofistike* i njezina negacija.

Ostaje pitanje u kojoj je mjeri ikonografija zidnih slika u Kršćanskoj kući – nastalih malo prije polovice 3. stoljeća i propasti grada – izolirana inicijativa lokalne zajednice, ili je raširena pojava o kojoj danas, nažalost, ne znamo gotovo ništa.³⁹ O stalnim kontaktima među kršćanskim zajednicama diljem Carstva imamo do-

voljno dokaza, ali usporedbe s istovremenim primjerima kršćanske umjetnosti u Rimu ne govore u prilog jednostavnom preuzimanju dominantnih tendencija iz središta. Likovni programi u svetištima maloga pograničnog grada odaju jaki utjecaj autohtonih kulturnih elemenata; u tom smislu smijemo govoriti – kao i u slučaju primjera iz Baalova hrama ili sinagoge – o regionalnim obilježjima sirijskoga svijeta, duboko prožetog drevnim bliskoistočnim tradicijama.⁴⁰ No, to svakako nije uvjerljiv dokaz presudnog utjecaja Istoka na Rim, odnosno, trijumfa periferije nad centrom, kako je to svojedobno predlagao Josef Strzygowski.⁴¹ Čini se, ipak, da gotovo istovremena pojava židovskih i kršćanskih slika u prvoj polovici 3. stoljeća – unatoč dugoj anikoničnoj tradiciji obiju religija – upućuje na zaključak da su teološke rasprave, česte i žestoke u to doba, presudno utjecale na to da dvije zajednice posegnu za likovnim medijem i njegovim komunikacijskim potencijalom. Taj se nipošto ne iscrpljuje u jednostavnom prijevodu tekstualnih izvora, već se manifestira i u kapacitetu slike da utjelovi bitne simboličke poruke i osigura prepoznatljivost religije u odnosu na druge. Pritom ikonografski program u sinagogi odiše narativnošću koja ne zaostaje za trijumfalnom porukom rimskih javnih spomenika, dok onaj u Kršćanskoj kući, likovno inferioran, prednjači u alegorijskoj slojevitosti.

Kršćanstvo će vrlo brzo shvatiti i prigrлити izražajnu moć slike i pretvoriti je u važan interpretativni oslonac, dok je se judaizam uskoro ponovo odriče, pa u kasnijim sinagogama ne susrećemo ništa slično ambicioznom likovnom osliku svetišta u Dura Europosu.⁴² Ipak, otkriće u sirijskoj pustinji izazvalo je veliko uzbuđenje i nametnulo pitanja o tome treba li upravo u tim (za sada rijetkim) primjerima židovske religijske umjetnosti tražiti povod i uzore prvim kršćanskim likovnim pokušajima.⁴³ Bez obzira na konačan odgovor, istina je da židovska umjetnost, uostalom kao i ona drugih misterijskih religija s Istoka, ne posjeduje svoj autentičan likovni izraz. Ta je umjetnost, reći će Meyer Schapiro, u osnovi klasična i premda nudi primjere u rasponu od naturalističkog do geometrijskog izraza, uvijek je u pitanju interpretacija i transformacija helenističko-rimskih uzora, a ne obnova drevnih istočnjačkih stilova egipatske, babilonske ili perzijske (ahemenidske) tradicije.⁴⁴ Stoga i odgovor na pitanje podrijetla i razvoja kršćanske umjetnosti treba tražiti ponajprije u središtu Carstva, odnosno, u radionicama grada Rima.⁴⁵

V.

POČECI KRŠĆANSKE UMJETNOSTI

Neka naš znak bude ili golubica, ili riba, ili brod raširenih jedara, ili glazbalo lire, kakvu je koristio Polikrat, ili brodsko sidro, koje je sebi dao urezati Seleuk. Ako znak prikazuje ribara, podsjetit će nas na apostole i djecu spašenu iz vode. Mi ne prikazujemo lica idola, jer nam je zabranjeno vezivati se uz njih, niti prikazujemo mač ili luk, jer slijedimo mir. Ne prikazujemo niti čaše za ispijanje vina, jer smo umjereni. Mnogi (među poganima) imaju umjesto toga na prstenu urezano ime svoga homoseksualnog ljubavnika, ili bludnice, kao da se žele u svakom trenutku prisjećati erotske strasti i bludničenja.

Sv. Klement Aleksandrijski (*Paedag.* III, 59, 2)

Slikari koji su sredinom 3. stoljeća oslikali Kršćansku kuću u Dura Europosu raspolagali su ikonografskim uzorima kojima u to vrijeme drugdje ne nalazimo primjere. Udaljenost od velikih urbanih središta, specifičnost rubnog područja na granici s Perzijom, jaka židovska tradicija u regiji, sve je to moglo utjecati na nastanak i program oslika u svetištu na obali dalekog Eufrata. Premda su među kršćanskim zajednicama postojale uhodane veze koje bi mogle objasniti otprilike istovremenu pojavu slike na rubu Carstva i u njegovu središtu, ostaje činjenica da je ikonografija oslika u Dura Europosu u mnogočemu jedinstvena i da se ne podudara u potpunosti sa sadržajem prve kršćanske umjetnosti u gradu Rimu.

*

Još uvijek ne možemo sasvim precizno odgovoriti na pitanje kada se javljaju prvi primjeri kršćanske umjetnosti u Rimu, no nema sumnje da su razlozi koji su naveli židovsku zajednicu na oslikavanje sinagoge u Dura Europosu, barem dijelom utjecali na njezin nastanak.⁴⁶ Koliko god se iz naše perspektive – nakon gotovo



Slika 54. Rim, katakombe Sv. Kalista, sredina 3. st.

Pastir okružen stadom, s ovcom na ramenima i vedrom mljeka u ruci, tijekom 3. st. je postao jedan od najčešćih motiva u rimskoj zagrobnoj umjetnosti.

Položaj u središtu svoda grobnice u katakombama Sv. Kalista daje do znanja da je tradicionalni bukolički motiv doživio pretvorbu u kršćansku temu Dobrog pastira.

Slika 55. Adelfijin sarkofag (detalj), oko 340. Sirakuza, Museo archeologico.

Tema trojice mladih Hebreja u gorućoj peći, iz starozavjetne knjige o Danijelu, tijekom 3-4. st. bila je vrlo popularna u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti. U vrijeme progona kršćani su doživljavali Rim kao „babilonsku bludnicu“; odbijanje Danijelovih drugova da prinesu žrtvu pred kipom babilonskoga kralja moralo je biti shvaćeno kao čin otpora prema tiranskoj vlasti općenito.

dva tisućljeća kršćanske umjetnosti – takav razvoj može činiti neupitnim, pa čak i očekivanim, ništa ga nije najavljivalo; anikonični karakter nove religije tijekom prva dva stoljeća nije bio ništa manje izražen nego u judaizmu. Dapače, neprijateljstvo prema slici u to je vrijeme među kršćanima moralo biti posebno prisutno, budući da je jedan od glavnih razloga za krvave progone bio njihovo odbijanje da prinese žrtvu na oltaru ispred kulturnih kipova koji su utjelovljivali bogove rimske države. Trag toga vremena i iskušenja pred opetovanim progonima vlasti prisutan je u ranokršćanskoj umjetnosti u starozavjetnoj temi trojice hebrejskih mladića – Šadraka, Mešaka i Abed Nega – koji se odbijaju pokloniti pred kipom babilonskoga kralja Nabukodonozora (sl. 55), zbog čega su osuđeni na smrt i bačeni u užarenu peć.⁴⁷ No, prva polovica 3. stoljeća donosi promjenu: ako je car Aleksandar Sever u svetištu svoje palače uz ostala božanstva doista štovao i slike (kipove) Abrahama i Krista, kao što tvrdi njegov životopisac u *Carskoj povijesti*, tada moramo pretpostaviti da je uzor Kristovu liku došao iz krugova bliskih kršćanima.⁴⁸ Euzebije doista kaže da su na području Palestine zarana kolale svete slike Krista i apostolskih prvaka Petra i Pavla, no tako rani primjeri, ako su doista postojali, nisu sačuvani.⁴⁹ Umjesto toga, početkom 3. stoljeća sv. Klement Aleksandrijski govori o simbolima koji mogu imati ulogu prepoznavanja: pastir, ribar, sidro, lira, golubica, riba itd; vjernici njima mogu ukrašavati predmete za osobnu upotrebu (kao što je prstenje), ili predmete čija liturgijska namjena dodatno naglašava njihov simbolički sadržaj.⁵⁰

Trebamo li Klementovu inicijativu shvatiti kao dokaz da je po-ticaj prvoj kršćanskoj umjetnosti stigao „odozgo“, s vrha crkvene



hijerarhije i da je bio motiviran isključivo potrebom za simbolima koji će kršćane činiti međusobno prepoznatljivima? Premda su izbor i tumačenje odabranih simbola usko vezani uz moralni i etički kodeks kršćanstva, vidimo da su to rašireni motivi, svakodnevno prisutni u životu mediteranskoga čovjeka, što potvrđuje i njihova učestalost u helenističko-rimskoj umjetnosti.⁵¹ No, pogriješili bismo kada bismo pomislili da je to ujedno i zeleno svjetlo za upotrebu slike u liturgiji: i Klement, naime, predbacuje poganima štovanje kipova, jer „čovjek vrijeđa Boga kada ga, kao duhovno biće, prikazuje u tjelesnom obliku“, a slike što oponašaju ljudski lik samo su odraz zemaljskog čovjeka i kao takve, daleko od prave istine.⁵² Brojni crkveni oci, zabrinuti za čistoću religije, ostat će protivnici slike, što je neke istraživače navelo na zaključak da se „nit potencijalnog ikonoklazma provlači čitavom povijesti Crkve“. ⁵³ Takva bojazan na trenutke je mogla poprimiti rušilačke razmjere, kao u Bizantu u 8. i 9. stoljeću, ili u Zapadnoj Europi u vrijeme Reformacije: „Uništenje Kristove slike nad Brončanim vratima carske palače u Konstantinopolu 726. godine možemo usporediti s Lutherom i pribijanjem teza na vratima katedrale u Wittenbergu“, reći će Alain Besançon, dovodeći sudbinu svete slike u vezu s temeljima teologije.⁵⁴ Ipak, pitanje identiteta moralo se nametnuti kao jedan od ključnih problema mlade zajednice. U očima suvremenika kršćanstvo je predstavljalo otpadničku sektu judaizma, po mnogočemu sličnu esenima i brojnim gnostičkim skupinama koje će nastati na rubovima tih dviju vjera. Vidjeli smo da, za razliku od judaističkoga, kršćanski identitet nije povezan s etničkom pripadnošću, što će se pokazati kao dodatan problem u Carstvu u kojemu je religija bila shvaćena kao specifična tradicija svakoga pojedinog naroda. Zajednica je u prvom stoljeću bila snažno obojena židovskim naslijeđem, ali takva će se slika promijeniti tijekom 2. stoljeća uslijed širenja vjere među heleniziranim stanovništvom istočnoga Mediterana.⁵⁵ Kršćanska umjetnost je u sebi, dakle, neminovno nosila biljeg dvojnog identiteta, judeo-kršćanskog i helenističkog. Na prvi pogled, riječ je o paradoksu: pojava slike krunski je dokaz akulturacije kršćanske zajednice; istovremeno, njezin je repertoar daleko od oblikovnog bogatstva i narativnosti antičke likovne tradicije. André Grabar govori o „znalačkom odabiru tema i prilično potpunom poznavanju dogme“, ali broj epizoda iz Novoga zavjeta, koje su zaokupile pažnju prvih kršćanskih umjetnika i naručitelja, iznenađujuće je malen.⁵⁶ Ništa u njihovu prikazu ne nalikuje poznatim *formulama patosa* – dramatičnim scenama ubojstva (Orest, Medeja) ili tragič-

nom usudu heroja (Hipolit, Meleagar). Jednom riječju, nema onoga što je Aby Warburg nazvao *tragičnim pesimizmom antike*. Prva kršćanska umjetnost nije okrenuta ovozemaljskom, ne prikazuje smrt niti patnju, premda su krvavi progoni za to nudili brojne primjere u stvarnosti.⁵⁷ Kada se i pojave prvi prikazi mučenika i mučeništva – bit će to tek potkraj 4. stoljeća – u njima neće biti dramatike, niti naturalističkih detalja.⁵⁸ Čak ni Krist na križu stoljećima neće ostavljati dojam trpljenja i muke, kao da se umjetnici svojevolumno odriču njegove ljudske prirode i sudbine. U srednjem vijeku, između smrti i novog početka, ispriječit će se Posljednji sud, ali ovdje to nije slučaj.⁵⁹ Ako je kasna antika zaražena virusom tjeskobe, kako je nekoć sugerirao Eric Dodds, poruka kršćanske umjetnosti nalik je lijeku protiv smrtonosne bolesti.⁶⁰

Sve to ne znači da kršćansku sliku treba promatrati izdvojeno iz korpusa (kasno)antičke umjetnosti, premda je ta tendencija – koju su zagovarali prvi sustavni istraživači krajem 19. i početkom 20. stoljeća, na čelu s Giovannijem Battistom de Rossijem i Johannesom Wilpertom – dugo vremena bila prisutna u znanstvenoj literaturi. Umjesto toga, ispravnije bi bilo govoriti o jednoj od grana religijske umjetnosti Rimskoga Carstva, koja pokazuje brojne sličnosti sa srodnim duhovnim tendencijama *Nove religioznosti* i koja će postati dominantna tek krajem 4. stoljeća, kada kršćanstvo za Teodozija postane državnom religijom. Njezine najizrazitije veze one su sa specifičnim likovnim jezikom rimskoga zagrobnog dekora koji ima dugu autohtonu tradiciju još iz vremena Republike. Stilski gledano, prve primjere kršćanske umjetnosti treba sagledavati u kontekstu onoga što je Hanns von Schoenebeck nazvao proizvodom *malograđanske zagrobne kulture*, a Ranuccio Bianchi Bandinelli nastavkom *plebejske umjetnosti*.⁶¹ Njihovo prepoznatljivo obilježje odstupanje je od klasičnog kanona, koje u konačnici vodi do razgradnje tradicionalnog govora oblika.⁶² Umjesto koherentne likovne strukture, prva kršćanska umjetnost sastoji se od znakova koji se mogu učiniti kao nespretne i nedovršene kopije starijih uzora. Umjesto u kamenu i „trajnoj“ skulpturi, koja je stoljećima bila vodeći izraz tradicionalne religije, ona se rađa u krhkim, prolaznim materijalima (crtež, boja) i često je na razini likovne dosjetke, gotovo dječjeg crteža (vidi sl. 47). Može se učiniti da je posrijedi „namjeran pokušaj da se izbjegne sumnja ili poticaj na idolatrijsku praksu“.⁶³ Takva evolucija – koju možemo pratiti u Rimu tijekom 3. stoljeća – sugerira da poticaj nastanku i razvoju kršćanske umjetnosti, barem u početnoj fazi, nije

stigao s vrha crkvene organizacije; ona nije proizvod osmišljenoga teološkog programa, već autentičnih zagrobnih običaja i pučke pobožnosti koja je lakše premostila jaz između starozavjetnih zabrana i likovnog bogatstva helenističko-rimske civilizacije.⁶⁴ Na svojim počecima, zaključuje Sister Charles Murray, kršćanska je umjetnost najvećim dijelom „autentičan glas laičkog dijela zajednice u artikulaciji pravovjernosti“, područje koje jest, i koje će još neko vrijeme ostati, izvan kontrole službene Crkve.⁶⁵ Da bismo odgovorili na pitanje što je njezin sadržaj i odakle crpi motive kojima se služi, moramo razmotriti specifičan kontekst rimske grobnice, koja predstavlja njezin prirodni ambijent.

UMJETNOST U SLUŽBI MRTVIH

Unišli smo u hodnike izdubene u utrobi zemlje, u cijelosti ispunjene grobnicama i tako mračne da se činilo kako se ostvaruju riječi proroka: Neka siću živi u pakao (Psalam 54, 16). Rijetka svjetla s površine neznatno su osvijetljavala tminu ... Napredovali smo polako, korak po korak, uronjeni u potpuni mrak, tako da smo se u duhu prisjetili odlomka iz Vergilija: Njihove duše su smrznute u strahu ...

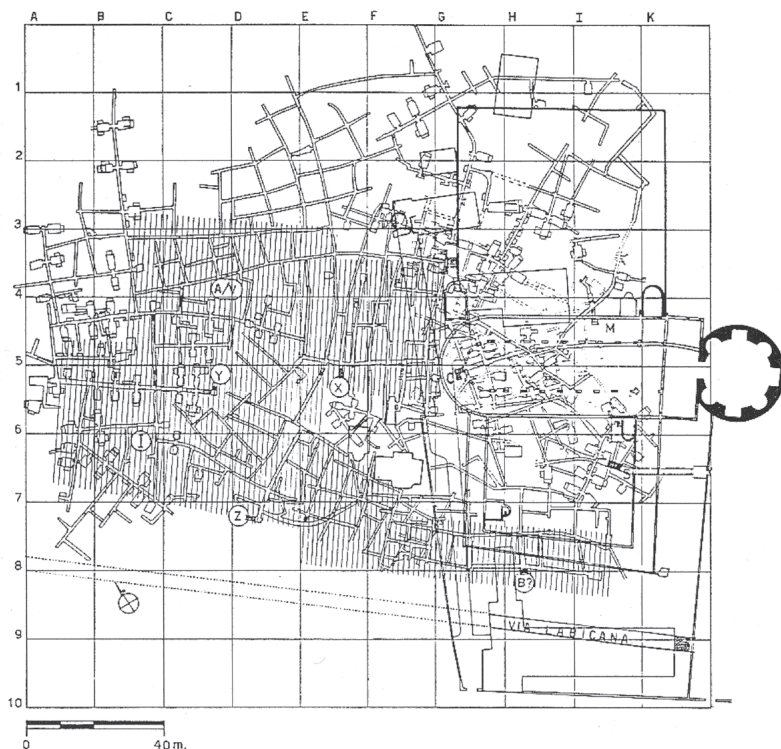
Sv. Jeronim (*In Ezech. 12, 40*).

Lako ćemo shvatiti zašto se u svijetu kasne antike, rođene iz duboke krize Carstva i novoga religijskog senzibiliteta, umjetnički izraz fokusirao upravo na grobnicu. Ona više nije, kao u ranijim stoljećima, isključivo mjesto sjećanja na pokojnika i pokojnicu, već ujedno i točka najbliža vječnosti i mogućem nastavku života, što daje naslutiti bogata i raznovrsna ikonografija koja ih okružuje. Broj sačuvanih sarkofaga, u Rimu i drugdje, koji progresivno raste od polovice 2. stoljeća i pokazuje značajke serijske proizvodnje, daje nam uvid u bogati repertoar rimske zagrobne umjetnosti u trenutku kada kršćanska zajednica poseže za slikom. Pomislili bismo da je tako raznovrsna proizvodnja odlučujuće utjecala na rođenje prve kršćanske umjetnosti, no čini se da su njezini počeci ipak vezani uz jedan drugi specifičan fenomen carskoga Rima, a to su podzemne grobnice – katakombe.

Jedna od ustaljenih predodžbi o rimskim (najbrojnijim i najbolje sačuvanim) katakombama je da su to podzemna okupljališta kr-

Slika 56. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina. Tlocrt podzemnih hodnika

Na području katakombi Svetih Petra i Marcelina broj ukopa je, prema Jeanu Guyonu, tijekom 3-4. st. dosegaio 20-ak tisuća. Šrafirano je označeno područje ukopa prije Mira Crkve (313). U Konstantinovo vrijeme, u čast mučenika je podignuta bazilika s tlocrtom u obliku cirka, ispod koje se nastavilo s kopanjem novih galerija. Pritom je zamjetan veći broj monumentalnih grobnica nego u ranijim regijama, što ukazuje na promijenjenu društvenu strukturu pokojnika.



ščana, gdje su u vrijeme progona, sakriveni od očiju neprijateljski nastrojene vlasti i okoline, sljedbenici Krista potajno obavljali svoje vjerske obrede. Mašta je u njima često vidjela tragičnu inscenaciju gubilišta – mjesta na kojima su pokopani i stoljećima poslije štovani mučenici stradali u vrijeme progona. No, da katakombe nisu nastale kao skrovišta za progonjene vjernike niti podzemne tamnice, svjedoči podatak da se nastavljaju razvijati i nakon mira što ga je Crkvi osigurao Konstantin Milanskim ediktom 313. godine; samo na području katakombi Svetih Petra i Marcelina tijekom druge četvrtine 4. stoljeća nastale su podzemne galerije s novih osam tisuća grobova, koji se nadovezuju na oko jedanaest tisuća grobova iz druge polovice 3. stoljeća (sl. 56).⁶⁶ Tek je evolucija kršćanskoga kulta tijekom 4. stoljeća, prije svega pojava velikih cimiterijalnih bazilika ili martirija, dovela do postupnog napuštanja pokapanja u podzemnim grobnicama. U nekim slučajevima, primjerice u Napulju, katakombe se nastavljaju koristiti i kasnije, ali u Rimu, gdje je koncentrirana većina primjera koji nas zanimaju, možemo podvući granicu krajem 4. stoljeća, nakon čega one postaju mjesta sjećanja (*lieu de mémoire*) sada dominantne kršćanske zajednice.⁶⁷ Znako-

vito je da gotovo istovremeno prestaje serijska proizvodnja ukrašenih sarkofaga u rimskim radionicama, s kojima nestaje specifičan zagrobni dekor i završava prva faza kršćanske umjetnosti.⁶⁸

Prema drevnom zakonu o zabrani pokapanja unutar posvećenih granica (*pomoerium*), u Rimu su groblja nastala duž cesta koje vode iz grada (*Flaminia, Salaria, Appia, Portuense* itd.). Uz brojna anonimna i skromna počivališta siromašnih, pečat im daju prepoznatljive, često i ekstravagantne obiteljske grobnice u obliku hramova, od kojih su one iz 2. stoljeća posebno bogato ukrašene.⁶⁹ Prema pisanim izvorima, prva zajednička groblja kršćanske zajednice nastaju početkom 3. stoljeća, ne samo u Rimu (Hipolit), već i u Africi (Tertulijan) i Aleksandriji (Origen), bez sumnje kao posljedica brojčanog rasta te jačanja svijesti o jedinstvu i poslanju zajednice, a slijedom toga i potrebe za prostorom u kojemu bi se odvijali specifični zagrobni obredi.⁷⁰ Katakombe su ipak ponajprije specifičnost grada Rima; naime, naziv *ad catacumbas* podrazumijeva mjesta izvan grada gdje se vadio kamen, zbog čega su u tom kraju bile brojne podzemne špilje izdubene u lako obradivom, ali čvrstom kamenu (tuf), čija prepoznatljiva boja daje pečat rimskoj arhitekturi.⁷¹ Sastoje se od dugih hodnika – galerija, koje se prostiru na jednoj ili više razina. Uzduž zidova galerija pokojnici su se pokapali u nišama (*loculi*), čije su se prednje strane zatvarale kamenim pločama ili ciglom, sa ili bez natpisa. Takav raspored omogućio je velik broj ukopa; na području katakombi Svetih Petra i Marcelina (jedne od najvećih), u otprilike stotinu godina izdubeno je oko dvadeset tisuća grobova! Kao skupna, gotovo anonimna groblja, katakombe odgovaraju egalitarnom duhu rane kršćanske zajednice – Fiocchi Nicolai govori o *globalizirajućoj eshatološkoj dimenziji* – i u tom segmentu razlikuju se od drevnih rimskih grobnica, u kojima je naglasak bio na obiteljskom okruženju, pojedincu i njegovoj samoreprezentaciji. Potvrđuju to i natpisi na lokulima, gdje izostaju tipični biografski elementi karakteristični za tradicionalnu zagrobnu epigrafiju.⁷² S vremenom ipak raste broj odijeljenih prostorija (*cubiculum*) i privatnih grobnica (*hypogaeum*), što je siguran pokazatelj da je kršćanstvo u međuvremenu, osim regruta iz malograđanskih i siromašnijih slojeva, pridobilo i bogatije članove koji sa sobom donose navike elitnog dijela društva.⁷³ Među najranijim primjerima su kubikuli u Kalistovim katakombama (druga četvrtina 3. stoljeća), opremljeni grobovima oblika *a mensa*. Zanimljivo je, međutim, da njihov znatno uvećani broj nakon polovice 4. stoljeća nagovije-

Slika 57. Salona (Solin), antičko groblje na Manastirinama

Slično situaciji na području rimskih katakombi Svetih Petra i Marcelina, ali stoljeće kasnije, na salonitanskome groblju Manastirine podignuta je cemeterijalna bazilika. U apsidu je smješten grob mučenika Domnija, dok su uokolo nastali brojni ukopi pojedinaca koji su željeli biti što bliže zemaljskim ostacima sveca. Sjeverni brod bazilike prekrpio je raniju grobnicu sa sarkofazima Hipolita i Fedre (vidi sl. 44) te Dobroga pastira (vidi sl. 68).



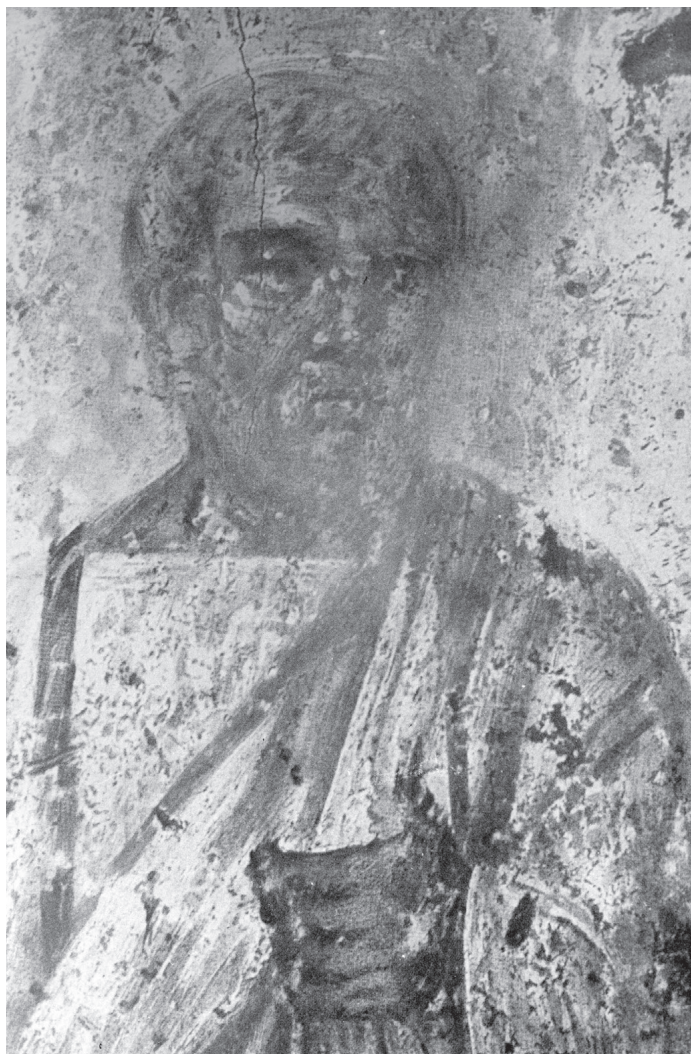
šta i skori prestanak masovnih ukopa u rimskim katakombama, pa tako odgovara zamiranju rane faze zajedništva unutar kršćanske zajednice. Uskoro će se pojaviti novi fenomen koji ilustrira njezino neminovno raslojavanje; umjesto *globalizirajuće eshatološke poruke* dolazi do umnažanja privilegiranih ukopa *ad sanctos*, vezanih uz sve razvijeniji kult svetaca. Taj fenomen – prisutan u čitavom kršćanskom svijetu – možemo posebno dobro pratiti na groblju Manastirine, u neposrednoj blizini antičke Salone (sl. 57), s kontinuitetom kršćanskih ukopa od 3. do 7. stoljeća.⁷⁴

*

Analizirajući sadržaj oslika u rimskim katakombama, Jean Guyon je mogao ustvrditi da se najveći dio repertoara sastoji od floralnih elemenata i simulacije arhitektonskih okvira.⁷⁵ U tom smislu možemo govoriti o krajnje pojednostavljenom i shematiziranom likovnom jeziku, na tragu razvitka dekorativnoga zidnog slikarstva tijekom druge polovice 2. i u prvoj polovici 3. stoljeća. Plošnost i linearnost u potpunosti su zamijenili prikaze iluzionističke perspektive i potrebu za rastvaranjem i „ukidanjem“ zida. Umjesto toga, zidna ploha je podijeljena na polja različitih oblika trakama koje su izgubile svaku vezu s arhitektonskim elementima iz kojih vuku podrijetlo, pa tako i ovdje možemo pratiti razvoj u smjeru ne-taktilne, optičke umjetnosti, o čemu govori Bianchi-Bandinelli analizirajući promjene u rimskoj skulpturi druge polovice 2. sto-

Slika 58. Rim,
hipogej Aurelijevaca,
rano 3. st.

Netipična ikonografija oslika u obiteljskoj grobnici Aurelijevaca (vidi također sl. 82) navela je pojedine stručnjake da u njima prepoznaju likovni program neke rubne kršćanske ili gnostičke sekte, nadahnut tradicionalnim prikazima filozofske poduke. Lijepa glava filozofa (apostola?) dobar je primjer slikarstva u Rimu početkom 3. st. i pokazuje u kojoj mjeri su se rimski majstori udaljili od plastične, zatvorene forme ranijih stoljeća.



ljeća.⁷⁶ Unutar linearnog, ornamentalnog okvira, pojedini motivi, izolirani na predominantno bijeloj podlozi, djeluju kao daleki odjeci *Četvrtoga pompejanskog stila* i groteski iz Neronove Zlatne palače; takav dojam postiže se slobodnim potezom kista, izostankom precizne obrisne linije i zatvorene forme te gubitkom interesa za volumen i prostorne odnose. „Ta umjetnost je nonšalantna, indiferentna prema detalju, individualnom izrazu figure, prema crtama lica“, reći će André Grabar.⁷⁷ Premda moderni senzibilitet mogu privući detalji kao što je gotovo impresionistička izvedba glave filozofa (ili apostola?) u grobnici Aurelijevaca, iz vremena dinastije Severa (sl. 58), slikarstvo je ogledalo promjena koje su se dogodile

u rimskoj umjetnosti.⁷⁸ Uostalom, u kasnoantičkim palačama i vilama ono je u pravilu zapostavljeno nauštrb višebojnog mozaika i mramornih ukrasa tipa *opus sectile*, čiji sjaj i dekorativnost više odgovaraju ukusu vremena.⁷⁹ To je krajnja posljedica evolucije koja je započela još u 1. stoljeću, ako je vjerovati Pliniju kada se tuži da je slikarstvo – nekoć uzvišena umjetnost (*ars quondam nobilis*) – u njegovo doba ustupilo mjesto mramoru i zlatu: „Ne samo da njima prekrivamo čitave zidove, već upotrebljavamo izrezbareni mramor i šarene kockice za prikazivanje stvari i životinja“.⁸⁰ Ipak, u katakombama su skupocjeni ukrasi u mozaiku rijetki i u pravilu kasnije datacije, što ne možemo objasniti samo atmosferskim uvjetima u podzemnim galerijama koji ne pogoduju tehnici mozaika; umjesto toga, već spomenute egalitarne tendencije i ideal jednostavnosti unutar kršćanske zajednice s jedne te usporedbe s *malograđanskom* ili *plebejskom* likovnom tradicijom s druge strane, jasno govore o društvenoj podlozi na kojoj je izrasla ta umjetnost, ali i o njezinim likovnim dosezima.

„Nonšalantni dekor“ katakombi odiše vedrim tonovima, svijetlim, prozračnim bojama, u što se uklapaju i odabrani motivi. Najčešći su biljni i cvjetni ukrasi, ptice koje se hrane na zdjelama punim voća, mali eroti koji sudjeluju u žetvi, branju plodova i drugim radovima, maske koje podsjećaju na kazalište, krilati jarci i nimalo strašne Gorgonine glave, razne sporedne mitske figure ili geniji godišnjih doba u kutovima dekorativnih polja, morski motivi... Svi oni potječu, dakako, iz helenističko-rimskoga likovnog repertoara i dobrim dijelom pripadaju dionizijskom ikonografskom krugu, koji se u tradicionalnom (poganskom) zagrobnom dekoru potvrđuje kao nositelj simboličko-soterioloških značenja.⁸¹ Na prvi pogled, sve upućuje na to da je riječ o *velikoj pastoral*i, religijski neutralnog sadržaja, koja plijeni svojom dekorativnošću. Isti veseli, nehajni pristup prevladava i u prvim oslikanim kršćanskim katakombama, gdje se manifestira ne samo u korištenju tradicionalnih motiva, već i u odabiru i načinu prikaza biblijskih tema. Jedna od najzastupljenijih je ona o proroku Joni, koja se sastoji od tri prepoznatljive epizode: mornari bacaju Jonu u more; kit guta ili izbacuje Jonu nakon što je ovaj proveo tri dana u njegovoj utrobi (sl. 59); Jona se odmara u hladu bršljana (sl. 60). U tim prizorima nema dramatike, premda je helenistička umjetnost stvorila čitav niz vrlo sugestivnih likovnih rješenja i ikonografskih tipova koje je kršćanski umjetnik mogao pokušati upotrijebiti kako bi biblijska priča dobila na rea-



Slike 59-60. Rim, katakombe ispod via Dino Compagni (Via Latina), prva četvrtina 4. st.

59. Ciklus o Joni jedan je od najčešćih izbora u prvoj kršćanskoj umjetnosti, kako u slikarstvu katakombi, tako i na reljefima sarkofaga. Jona ispljunut iz utrobe kita epizoda je koja prethodi odmoru u hladu bršljana. Kit je prikazan kao tradicionalno morsko čudovište (*ketos*), čest dekorativni motiv u sepulkralnoj umjetnosti.

lizmu i emotivnoj sugestivnosti.⁸² No, to ovdje nije slučaj; teško da ćemo zadrhtati pred okrutnim činom mornara ili prikazom morske nemani – ona je više nalik na dekorativne vitice u koje se pretvorilo razigrano morsko čudovište (*ketos*) iz Neptunove pratnje, negoli na ozbiljnu prijetnju. Uostalom, bukolički motivi – pastir sa stadom ili ribič na obali – koji se često nadovezuju na Jonu, posebno na reljefima sarkofaga, tu su da bi potvrdili poruku što prožima čitav kršćanski zagrobni dekor, a ona se odnosi na mir i spokoj duše nakon svih zemaljskih iskušenja. Prva kršćanska slika raja istovjetna je rimskoj ideji blaženoga života poslije smrti.

Opisujući sliku Abrahamove žrtve, Grgur Nisenski u drugoj polovici 4. stoljeća kaže: „Puno sam puta vidio taj tragični događaj prikazan na slikama i nisam mogao proći a da ne pustim suzu, tako je jasno i nedvosmisleno umjetnik dočarao priču pred mojim očima“.⁸³ Ali, daju li sačuvani primjeri kršćanske umjetnosti toga vremena za pravo kapadokijskom biskupu? Izraz tuge i očaja, koji katkad prepoznajemo na Abrahamovu licu, može nas podsjetiti na helenističkog Agamemnona, ali u pravilu kršćanski umjetnici ne znaju, ili ne žele koristiti tradicionalna likovna rješenja da bi dočarali dramu oca koji pristaje žrtvovati vlastito dijete za ljubav



60. Jona koji se odmara u hladu bršljana središnji je prizor ciklusa i najčešće zastupljen u katakombama. Starozavjetni prorok mladolik je i nag, po uzoru na niz mitoloških figura koje istovremeno susrećemo u tradicionalnoj zagrobnoj umjetnosti (Dioniz, Endimion). Ta nam usporedba može pomoći shvatiti genezu prvih kršćanskih slika.

bogovima.⁸⁴ Drama je jednako tako izostala i u prikazima drugih popularnih biblijskih tema kao što su Noa, Danijel među lavovima, Suzana i starci ili Adam i Eva. Da nije riječ samo o zaziranju od poganskog sadržaja – uostalom, citati iz antičkoga repertoara u ranokršćanskoj umjetnosti bit će brojni i prepoznatljivi – govori činjenica da sve do početka 5. stoljeća nema prikaza Kristove smrti na križu, koja će tako intenzivno zaokupljati maštu srednjovjekovnog čovjeka, a slično je i s prikazima mučeništva.⁸⁵ Bilo bi odveć jednostavno reći da takvi prikazi nisu u moći majstora koji serijski oslikavaju podzemne grobnice – neki od njih su vješti umjetnici – no, njihov je pristup drugačiji, možda uslijed očekivanja naručitelja. Umjesto vješto ispričanih mitoloških priča, koje se na stranicama sarkofaga pretvaraju u raskošne alegorije prolaznosti, oni nam nude jednostavne, skromne slike bez velikih pretenzija; njihova forma kao da namjerno izbjegava odveć naglašenu vezu s lijepim, kompromis s materijalnim.⁸⁶ Nestali su principi antičkog iluzionizma, utemeljeni na shvaćanju umjetnosti kao ogledala materijalnog svijeta, podložnog matematičkim kanonima i racionalnim zakonima. *Less is more* ili, po kineskom, *i tao pi pu tao*.⁸⁷ Baš kao u slučaju kineske umjetnosti, prve kršćanske slike zapravo su

poziv promatraču da sam upotpuni reducirani likovni repertoar odgovarajućim (simboličkim) sadržajem.

Dugotrajna, naslijeđena bojazan od slike i idolopoklonstva barem je djelomice morala utjecati na takav pristup. Vidjeli smo da je i u kasnoantičkoj filozofiji, poglavito među neoplatonistima, prevladao isti odnos prema materijalnom svijetu i njegovoj objektivnosti; simptomatičan u tom smislu je Plotin koji kaže da ljepotu treba promišljati *unutrašnjim okom*, a ne tjelesnim očima.⁸⁸ Na tragu platonističkog učenja, sv. Augustin govori o stvarima koje su ljudi stvorili kako bi „zadovoljili požudu očiju u raznim umjetnostima i rukotvorinama... i sve to daleko preko granice korisne i umjerene potrebe i bez ikakva pobožna značenja“; umjetnici i ljubitelji „izvanjske ljepote“ znaju kako ih treba prosuđivati (*adprobandi modum*), ali ne i kako ih korisno upotrijebiti (*utendi modum*), kaže on, utirući tako put didaktičkom principu srednjovjekovne umjetnosti.⁸⁹ Augustinova primjedba jasno pokazuje da kršćanska zajednica nije odmah razvila vlastitu estetiku, neovisno o drugim dijelovima rimskoga društva.⁹⁰ O tome ponajbolje svjedoče rijetki komentari likovnih djela, kao što je opis slike s prikazom mučeništva sv. Eufemije iz pera biskupa Asterija iz Amazije: „Sudac sjedi u svojoj stolici i gleda u djevicu pogledom punim bijesa i okrutnosti. Uistinu, kada to želi, umjetnost zna naslikati bijes, čak i na mrtvoj podlozi. Sasvim blizu su službenici i mnoštvo vojnika. Zapisivači drže tablice i zapisuju; jedan od njih zaustavio se u poslu i okreće se živahno prema djevici, kao da joj zapovijeda da glasnije govori, bojeći se da ne bi nešto prečuo i krivo zapisao. Eufemija nosi tamnu odjeću i ogrtač (*palium*), obilježje filozofa. Slikar joj je dao lijepu fizionomiju, ali njezina duša čini mi se još ljepšom, zbog njezinih vrlina. Dvojica vojnika privode je sucu; jedan stupa ispred zatvorenice, drugi ide za njom gurajući je s leđa. Čednost u ponašanju djevice miješa se s njezinom hrabrošću. Ona spušta glavu i crveni se zbog muških pogleda, ali niti u jednom trenutku ne pokazuje strah od onoga što joj se sprema ... Malo dalje, u nastavku slike, prikazani su krvnici, odjeveni samo u tunike, kako izvršavaju kaznu: jedan od njih uhvatio je djevojku za glavu i povlači je unatrag; tako je drži nepokretnom, izloženu mučenjima; drugi joj čupa zube. Vide se oruđa mučenja, čekić i klin ... Slikar je tako precizno prikazao krv, da nam se čini kao da je stvarno vidimo kako teče ... Dalje vidimo djevicu u zatvoru; sjedi sama, u koroti i u svojoj mucii zaziva Boga. Dok se moli, iznad njezine glave pojavljuje se simbol mučeništva

Slike 61-63. Rim, kuća ispod bazilike Svetih Ivana i Pavla, druga polovica 4. st.

61. U konfesiji kuće povrh koje je u 5. ili 6. st. podignuta bazilika svjedočimo razvoju privatne pobožnosti unutar rimskih aristokratskih obitelji koje tijekom druge polovice 4. st. sve brže prihvaćaju kršćanstvo. Svetac bez prepoznatljivih atributa prikazan je frontalno, u stavu oranta, s vjernicima pod nogama u stavu proskineze.



koje će uskoro podnijeti. Sasvim blizu slikar je, naime, prikazao lomaču iz koje se šire crvenkasti plamenovi. Eufemija je u sredini, ruku uzdignutih prema nebu; njezino lice ne odaje tugu, već radost, budući da će uskoro dospjeti u vječni, sretan život“.⁹¹

Asterijev opis, nastao krajem 4. stoljeća – više od stoljeće i pol nakon prvih oslika u kršćanskim katakombama – možemo usporediti s gotovo istovremenim zidnim slikama u konfesiji privatne kuće ispod bazilike Svetih Ivana i Pavla u Rimu, gdje među tradicionalnim dekorativnim motivima (eroti, personifikacije godišnjih doba i sl.) nailazimo na možda najraniji prikaz mučeništva u kršćanskoj umjetnosti.⁹² Pritom ćemo se uvjeriti u kojoj je mjeri likovni prikaz – koji nije djelo lošeg majstora – daleko od Asterijeva strastvenog i detaljnog opisa: u središtu oslikanog polja je svetac, prikazan frontalno u stavu oranta, a pod njegovim nogama naziremo figure prostrte u proskinezi (sl. 61); u drugom su polju prikazani mučenici (Krispo, Krispinijan i Benedeta?) u klečećem položaju, ruku svezanih na leđima, u očekivanju pogubljenja (krvniku se vide samo noge, sl. 62). Tu su i skupina figura (svjedoci?) te jelen na izvoru, popularni simbol koji može podsjetiti na isti motiv u nešto kasnijem mauzoleju Gale Placidije u Raveni.⁹³ Figure su izvedene impresionističkom tehnikom koja isključuje individualizaciju likova; umjesto psihološke diferencijacije i plastičnosti, njihova su lica identična i bezizražajna, njihovi pokreti ukočeni i suzdržani, njihovi udovi skriveni ispod teške

62. Na jednom od oslikanih polja u konfesiji su i tri figure na koljenima, ruku svezanih na leđima, što je jedan od prvih prikaza mučeništva u kršćanskoj umjetnosti. Slikar je posegnuo za prepoznatljivim ikonografskim tipovima, koje je mogao pronaći na brojnim carskim spomenicima ili kovanicama s prikazima zarobljenih neprijatelja (vidi, primjerice, sl. 3).



draperije, predložene s tek nekoliko poteza kista (sl. 63).⁹⁴ To su generički, konvencionalni prikazi, nalik figurama s Konstantinova friza na slavoluku iz 315. godine, koji nas podsjećaju da to nije vrijeme pojedinca i pojedinačnog, već kolektivnog identiteta i jednostavnih, prepoznatljivih oblika. Dominantan frontalni prikaz sveca-mučenika ugleda se na kasnoantički koncept *reprezentacijske slike*, što je postalo likovnom konvencijom u prikazima hijerarhijskog i simboličkog sadržaja. To je ujedno najava svetih slika – ikona, koje će uskoro preplaviti kršćanski svijet, nudeći vjernicima neposredan, ničim ograničen pristup onostranom. Prikaz mučeništva sv. Eufemije morao je izgledati slično, a biskup Asterije sliku je nadopunio tako što je posegnuo za repertoarom tradicionalne likovne kritike (*ekphrasis*), književne forme koja je nastala kao svojevrсна govornička vježba u helenističkom razdoblju.⁹⁵ U njoj je pronašao potrebne *formule patosa*, poglavito opise osjećaja kakve je u promatraču trebao pobuditi prikaz zvjerskog mučenja nevine djevojke. U novoj kršćanskoj slici, Asterije je i dalje vidio tradicionalni helenistički sadržaj.

Gotovo u istom trenutku kada i Asterije, pjesnik Prudencije će prizvati u pomoć svjedočanstvo slike kako bi što uvjerljivije opjevao sudbinu dvojice kršćanskih mučenika, ali i njegov se opis oslanja na literarno znanje više nego na stvarnost likovnog djela.⁹⁶ Fenomen, međutim, ne treba svoditi isključivo na probleme umjetnosti u nastajanju; općenito je u kasnoantičkoj umjetnosti – pa i u onoj mitološkog sadržaja – sve prisutnija dominacija literarnog znanja i mentalnih asocijacija (*Gedankliche Zusammenhänge*), koji

63. Lik sveca prikazan je skicoznom, impresionističkom tehnikom, s naglaskom na detaljima (lice, posebno oči) i na gesti ruku podignutih u stavu molitve. Gubitak tjelesnosti i interesa za realističke detalje ide pod ruku s novim, prevladavajuće simboličkim sadržajem kršćanske umjetnosti, za koju objektivna stvarnost nije vezana uz materijalni svijet.



„nadopunjuju“ sliku i nameću joj specifičnu sintaksu, kakvu nismo susretali u ranijim stoljećima.⁹⁷ Takav postupak vodi do postupne izolacije glavnih motiva iz popularnih narativnih ciklusa i njihovog postupnog osamostaljivanja u obliku slike-znaka – kao što se dogodilo s usnulom Arijadnom ili Endimionom na mitološkim sarkofazima – čime se ujedno otvara mogućnost novih interpretacija tradicionalnog sadržaja.

SLIKE-ZNAKOVI

Najčešća slika-znak u kršćanskome zagrobnom dekoru figura je mlađeg muškarca u kratkoj pastirskoj tunici (*tunica exomis*), koji nosi janje na ramenima ili je okružen stadom ovaca (vidi sl. 54).⁹⁸ Motiv je dio tradicionalnoga bukoličkog repertoara, raširenog u pjesništvu i likovnim umjetnostima, idealizirana slika pastirskog života koja sugerira bijeg od zamorne svakodnevnice i vreve urbanih središta te predstavlja sinonim za stanje sreće i blaženstva općenito.⁹⁹ Sklonost za pastoralu u umjetnosti – Robert Turcan to zove *le goût des bergeries* – posebno je, čini se, naglašena u Hadrijanovo vrijeme, kada započinje intenzivna proizvodnja sarkofaga u rimskim radionicama.¹⁰⁰ Pod utjecajem elegijske poezije i moralizirajuće filozofije pastir s janjetom na ramenima s vremenom je od popularnog žanr motiva izrastao u personifikaciju uljudnosti (*philantropia/humanitas*), odnosno, sreće i blaženog života (*felici-*

Slika 64. Krist, detalj reljefa sa sarkofaga, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Mladoliki Krist uobičajen je na sarkofazima iz prve polovice 4. st. Glava, s uvojcima duge kose, vrlo je kvalitetna, plastična, s mekim, difuznim sjenama, što može podsjetiti na pristup slikara u konfesiji ispod bazilike Svetih Ivana i Pavla (vidi sl. 63). Teško je izbjeći usporedbu s mladim olimpskim božanstvima – Apolonom i Dionizom – i u takvom prikazu ne prepoznati helenistički ideal ljepote koji će doći do izražaja u rimskoj umjetnosti sredinom 4. st.



tas).¹⁰¹ Bile su to neutralne kategorije, lako prilagodljive različitim vjerskim tumačenjima. Kao takav našao je svoje (prirodno) mjesto u zagrobnoj umjetnosti, gdje je mogao biti shvaćen kao alegorijski prikaz Zlatnog doba (*aurea aetas*), neke vrste raja kojemu se vraćamo poslije smrti. Motiv ima važno mjesto i u starozavjetnoj tradiciji; ne javlja se samo kralj David kao pastir izraelskoga naroda, već i sam Jahve poput pastira pazi na svoje ovce.¹⁰² Kršćani su preuzeli isti motiv utoliko lakše što je i u Novome zavjetu imao jednako važnu ulogu, te su stvorili figuru *Dobrog pastira*, najraniji ikonografski tip Krista, koji zauzima središnje mjesto u likovnom programu katakomba (najčešće u središtu svoda ili pod lukom arkosolija), kao i na reljefima sarkofaga.¹⁰³ Utjecaj antičke ikonografije izražen je i u drugom čestom tipu Krista – liku čovjeka u togi i plaštu, sa svitkom u ruci, rađenom po uzoru na prikaz filozofa. Međutim, za razliku od tradicionalnog tipa filozofa, Krist je najčešće upadno mladolik, bez brade i duge valovite kose (sl. 64). Ta znakovita promjena u odnosu

Slika 65. Salona, podni mozaik s Orfejem, 2. st. Arheološki muzej Split

Jedan od najljepših antičkih mozaika iz Salone u središnjem medaljonu ima prikaz Orfeja među životinjama. Simbol pjesničkog nadahnuća i čest ukras u rezidencijalnim prostorima i privatnim kućama, Orfej u kasnoj antici dobiva značajnu ulogu u zagrobnom kontekstu. Kao jedna od mitoloških figura koje „osciliraju između ljudskog i božanskog svijeta“ Orfej je u očima kršćana bio prepoznat kao mogući simbol Krista.



na ustaljeni tip starijeg, bradatog mudraca, zaogrnutog filozofskim plaštem (*pallium*) – jednako revolucionarna kao što je to nekoć bio Aleksandrov lik u odnosu na dotad uobičajene tipove grčkih političara i vojskovođa – naglašava značenje *Istinskog filozofa*, donositelja spasonosne, istinske filozofije, pri čemu svitak u ruci aludira, dakako, na Sveto pismo. Na tragu takvog načina razmišljanja, prvim kršćanima nije bio stran niti alegorijski prikaz Krista u liku ribara (kojega, vidjeli smo, spominje sv. Klement), podatan kršćanskoj interpretaciji s obzirom na simboliku *Ribara duša* i na vezu s motivom ribe, čije značenje varira od znaka prepoznavanja (grčki akronim *ΙΧΘΥΣ* za Isus Krist Božji Sin Spasitelj), do euharistijskog simbola, odnosno, podsjetnika na čudesni ribolov.¹⁰⁴

Sličnu je metamorfozu u prvoj kršćanskoj umjetnosti doživio Orfej, kojega glazbeni dar izdvaja među smrtnicima i omogućava mu da voljenu Euridiku, barem na trenutak, izbavi iz podzemnog zatvora smrti (sl. 65). I on je dio idilično-sakralnog, bukoličkog repertoara što mu garantira mjesto u tradicionalnom ukrasu rimske kuće, gdje je prikazan u kratkoj ili dugoj tunici, s frigijskom kapom

na glavi i harfom u ruci, okružen domaćim i divljim životinjama.¹⁰⁵ Bio je blizak Apolonu (odakle sličnost s klasičnim tipom Apolona *Kitareda*), mitski autor *Orfičkih himni*; prema jednoj židovskoj tradiciji, bio je čarobnjak, Mojsijev učenik. Suvremenici nisu mogli promaći niti njegova soteriološka uloga, odnosno, „dvosmislenost figure koja oscilira između ljudskog i božanskog svijeta“. Kasna antika s entuzijazmom je prihvaćala takva bića; među njima su Heraklo, Dioniz, Asklepije, koji u svijetu sinkretističke duhovnosti zauzimaju važno mjesto, što potvrđuje njihova učestalost u zagrobnoj umjetnosti.¹⁰⁶ U kontekstu kršćanske grobnice Orfej je postao simbol za Krista i snagu uskrsnuća, pomiješavši se ikonografski s motivom *Dobrog pastira*, kao što će se ovaj s vremenom – ogrnuvši purpurni plašt i uzimajući u ruke draguljima optočeni križ (*crux gemmata*) – približiti carskim prikazima.¹⁰⁷ Na jednoj fresci u Domicilnim katakombama Orfej je zauzeo njegovo mjesto u središtu svoda; sa strane su prikazane teme iz Staroga i Novoga zavjeta, uključujući Davida, što možemo protumačiti željom slikara (ili naručitelja) da povuče paralelu između Orfeja i izraelskog kralja, legendarnog autora starozavjetnih psalama.¹⁰⁸ I jedan i drugi posjedovali su dar pjesme koja je mogla smekšati srca ljudi i životinja; kao takvi mogli su se uklopiti u optimističnu poruku kršćanskoga zagrobnog dekora te povezati dvije različite tradicije – starozavjetnu (judejsku) i pogansku (helenističku). Na tipološkoj razini, obojica su mogli biti shvaćeni kao prefiguracija Krista, jer Isus je potomak Davidove kraljevske loze i ujedno *Novi Orfej* – donositelj mira i učitelj vrline. Asocijativni raspon i simbolički potencijal takvih slika-znakova gotovo su beskonačni; za Klementa Aleksandrijskoga, Orfej je sličan Kristu, jer je pjesmom „usprio ukrotiti čovjeka, najneposlušniju od sviju zvijeri“. ¹⁰⁹ Ipak, *Novi Orfej* autor je drugačije, kršćanske pjesme: „Ima li milozvučnijega pjeva“, pita se sv. Ambrozije, „od onoga koji naviješta oprostjenje grijeha i uskrsnuće mrtvih?... Tom je harfom uništio strah od smrti; slatkoćom njezinih struna pod noge je bacio pakao“. ¹¹⁰

Kako su i na kojim sve razinama djelovale takve slike-znakovi, odnosno, gdje treba tražiti ključ za njihovu interpretaciju? Antičkom čovjeku pojedini motivi bili su itekako dobro poznati – uvjetovani zajedničkim iskustvom života u rimskoj državi i na prostoru šireg Mediterana – i upućivali su na slična ili istovjetna značenja. Ta su, međutim, bila dodatno artikulirana sukladno specifičnim vjerskim tradicijama. Kao što je nekoć prikaz Silvana na brojnim

kultnim reljefima s područja Dalmacije i Ilirika u sebi spojio ikonografiju helenističko-rimskoga Pana i lokalnog ilirskog božanstva, tako je za tradicionalnog Rimljanina pastir s ovnom na leđima mogao biti nasljednik Merkura *psihopompa*, pratitelja duša u podzemni svijet.¹¹¹ S druge strane, pastir u kršćanskim grobnicama bio je „vezan“ preciznim biblijskim referencama i u očima vjernika predstavljao je Krista.¹¹² Ali, bio je to Krist koji je na sebe preuzeo ulogu *psihopompa*, kao što je redom preuzimao uloge *Istinskog filozofa*, *Sunca Pravde* i slično. Primjer takvog prijenosa značenja je oslik iz jedne grobnice na groblju Sv. Sebastijana u Rimu, gdje je uz *Dobrog pastira* i oranta (omiljeni par u kršćanskom zagrobnom dekoru) prikazan i Merkur *Psihopomp*, kao da se ubacivanjem općepoznatoga mitološkog motiva željelo dodatno pojasniti značenje kršćanskih simbola.¹¹³

Slika 66. Sarkofag s Dobrim pastirom i berbom grožđa, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Za jedan od najpoznatijih kršćanskih sarkofaga nije jasno je li doista bio namijenjen kršćanskome naručitelju. Zašto trojica pastira i zašto različite fizionomije? Motiv pastira s ovcom na ramenima javlja se već u 2. st. na mitološkim sarkofazima, pa nije isključeno da je i ovdje u pitanju tradicionalna interpretacija popularnog motiva.

Kršćani kasnijih stoljeća vjerojatno bi bili iznenađeni nedorečenošću takvoga likovnog repertoara. Uzmimo, primjerice, bogato ukrašeni rimski sarkofag koji na pročelju ima tri figure pastira s janjetom na ramenu, raspoređene u središte i na krajeve reljefa (sl. 66).¹¹⁴ U prostoru među njima gusto se isprepleću vitice vinove loze, s mnoštvom malih erota zabavljenih branjem grožđa i pravljenjem vina. Premda mu literatura najčešće pridaje kršćansko značenje, njegova ikonografija zapravo ne odudara od uobičajenih prikaza dionizijske ili pastoralne tematike na sarkofazima 2-3. stoljeća, što je dodatno naglašeno odabirom ukrasa za postolja na kojima stoje figure pastira i na kojima vidimo grifone – tradicionalni sepulkralni motiv antičke umjetnosti. Za Guntrama Kocha, koji sarkofag datira na kraj 4. stoljeća, navodeći ga kao „najkasniji primjer sarkofaga bukoličke tematike“, umnažanje pastira je dokaz da ne treba govoriti o kršćanskome sadržaju.¹¹⁵ Doista, ako





Slika 67. Reljef s prikazom Kristovih čuda, posljednja četvrtina 3. st. Rim, Museo Nazionale

Polikromni fragmenti dobili su ime po ostacima boje na reljefima sa scenama Kristovih čuda. Tertulijan kaže da nema ničeg zajedničkog između Krista („učenik Neba“) i filozofa („učenik Grčke“), ali uzor kršćanskim reljefima morali su biti upravo tradicionalni prikazi filozofa.

je pastir mišljen kao simbol Krista, čemu onda tri figure različitih fizionomija (bradati pastir u središtu, za razliku od mladolikih na krajevima)?! Vjerojatno treba isključiti mogućnost da se radi o špekulaciji na temu Sv. Trojstva. Međutim, pojava sličnog fenomena drugdje, primjerice, u Kalistovim katakombama – gdje se na svodu jednog kubikula javljaju dva *Dobra pastira* – čini se da upućuje na alegorijsku interpretaciju apostolskog poslanja, kao što je svojevremeno uočio Friedrich Gerke.¹¹⁶ Još smo jednom suočeni s nedovoljno određenim ikonografskim tipovima, odnosno, s „višestrukim značenjima“ (*Vielzahl der Deutungen*), koja ostavljaju mogućnost različitog tumačenja ponuđenog sadržaja.¹¹⁷ Drugi poučan primjer su tzv. *polikromni fragmenti* sa samog kraja 3. stoljeća (sl. 67).¹¹⁸ Ukrašeni su epizodama Kristovih čuda i, vjerojatno, jednim od prvih primjera Propovijedi na gori. Dok je u čudima Krist prikazan kao bradati filozof u dugoj tunici – po čemu se razlikuje od kasnijih primjera koji ga u pravilu prikazuju mladolikog – za Propovijed na

gori korišten je drugačiji ikonografski predložak. Frontalna, sjedeća figura starijeg muškarca, duge kose i brade, u filozofskom ogrtaču prebačenom preko nagog poprsja, desne ruke podignute u autoritativnoj gesti obraćanja, jasno podsjeća na klasični tip Jupitera ili Asklepija koji se umjetniku mogao učiniti najboljim rješenjem s obzirom na sadržaj prikazane epizode.¹¹⁹

Navedeni su primjeri korisni jer nas podsjećaju da kršćani prvih stoljeća nisu imali jasnu predodžbu o fizičkom izgledu Krista i da su tom pitanju (ukoliko su ga uopće postavljali) pristupali s priličnom slobodom. To potvrđuju i viđenja zabilježena u ranoj kršćanskoj literaturi, u kojima se Krist ukazuje vjernicima kroz niz alegorijskih prikaza. Tako ga Herma u jednom od vrlo popularnih tekstova iz 2. stoljeća vidi kao pastira, „odjevenog u bijelo kozje krzno, s torbom na ramenima i štapom u ruci“; tek kada je ovaj progovorio, „lik mu se izmijenio“, a Herma ga je prepoznao.¹²⁰ Prije mučeničke smrti u Kartagi početkom 3. stoljeća, kršćanka Perpetua u nekoliko navrata ima viđenje raja; u jednom od tih susreće pastira – sijedog i bradatog čovjeka koji muze ovce i daje joj sira za jelo, dok joj se u drugom Krist ukazuje kao *Nebeski sudac*, ali u liku trenera gladijatora, koji dijeli zlatne jabuke iz vrtova Hesperida kao nagradu!¹²¹ Problemi interpretacije koji proizlaze iz takvog pristupa otežavaju nam „čitanje“ poznatog sarkofaga iz Arheološkog muzeja u Splitu s početka 4. stoljeća, koji u središtu pročelja ima pastira s janjetom na ramenima, smještenog unutar arhitektonski snažno profilirane niše trokutastog zabata (sl. 68).¹²² Theodor Klauser ga je isprva interpretirao kao alegoriju vrline (*Tugendallegorie*), da bi kasnije predložio i značenje pastira *psihopompa*, poganskog ili vjerski neutralnog sadržaja.¹²³ Međutim, kao i u slučaju gore spomenutoga sarkofaga iz Rima, većina istraživača u njemu prepoznaje *Dobrog pastira*, odnosno, kršćanski sadržaj.¹²⁴ Istina je da su na sarkofagu izostali eksplicitni kršćanski simboli i teme: s lijeve i desne strane pastira prikazani su pokojnik i pokojnica na postoljima, sugerirajući komemorativne portrete u rimskoj tradiciji. Okruženi su mnoštvom manjih figura, od starijih muškaraca i žena do djece, koji vjerojatno predstavljaju širu obitelj – uključujući oslobođene robove – okupljenu prigodom pogreba ili svetkovine posvećene mrtvima (*Parentalia*). Na bočnim stranama se, pak, javljaju tradicionalni poganski sepulkralni motivi: erot s izvrnutom bakljom te vrata, koja su česta aluzija na smrt i podzemni svijet.¹²⁵ Činjenica da se sarkofag izvorno nalazio u istoj obiteljskoj memoriji s mitološkim sarkofagom Hipolita i Fedre na salonitanskom groblju Manastirine, daje nam doda-



Slika 68 a-c)
Sarkofag Dobroga
pastira, prva
četvrtina 4. st.
Arheološki muzej
Split

Sarkofag Dobroga
pastira, nađen na
groblju Manastirine
(vidi sl. 57), jedan
je od najčešće
proučavanih
kasnoantičkih
spomenika
iz Hrvatske.
Jedinstveni prikaz
muškarca i žene
na postoljima,
okruženih brojnim
malim figurama,
ukazuje na
tradicionalna
okupljanja na grobu
i odavanje počasti
pokojnicima. Tu
su i standardni
sepulkralni motivi na
bočnim stranama –
erot sa spušenom
bakiom i vrata
podzemnog svijeta
– zbog čega neki
istraživači dovode
u pitanje kršćanski
karakter sarkofaga.
Pred nama je
vjerojatno još jedan
primjer „mekoga“
kršćanstva
unutar vodećih
aristokratskih
obitelji, čemu
u prilog govori
činjenica da je u
istoj grobnici bio
smješten i mitološki
sarkofag Hipolita i
Fedre (vidi sl. 44).

tan povod da razmišljamo o karakterističnoj polisemiji zagrobnog dekora na početku 4. stoljeća, ali i o procesu pokrštavanja među vodećim salonitanskim obiteljima, koji nije mogao biti jednostavan, niti trenutni. Sličnu situaciju zatičemo u obiteljskoj grobnici na *Via Latina* u Rimu, gdje su sredinom 4. stoljeća zidovi jednog hipogeja bili istovremeno oslikani biblijskim epizodama (starozavjetnim i Kristovim čudima) i Heraklovim poslovima, ukazujući na miješanu religijsku pripadnost pojedinih članova obitelji.¹²⁶

Bez obzira na konačnu interpretaciju splitskoga sarkofaga, zanimljivo je da motiv *Dobrog pastira* ubrzo nestaje iz zagrobne ikonografije, usporedo s nestankom specifičnog dekora vezanog uz katakombe i sarkofage.¹²⁷ Taj fenomen treba dovesti u vezu ne samo s evolucijom zagrobnih običaja, već prije svega s razvojem kršćanske ikonografije koja se okreće povijesnoj Kristovoj osobi i koja će opravdanost njegova fizičkog izgleda uskoro potražiti u slikama „koje nisu nastale ljudskom rukom“ (*aheiropoieta*), već predstavljaju čudesan otisak njegova stvarnog lica. Kao takve, one će biti nezaobilazan uzor svim kasnijim *svetim slikama* u kršćanskoj umjetnosti.¹²⁸

*

Preuzimanje raširenih tipova i motiva iz bogatog repertoara antičke umjetnosti bez sumnje je utjecalo na prepoznatljivost i popularnost kršćanskih slika-znakova. No, takva je praksa lako mogla dovesti do zamjene karakterističnih ikonografskih detalja. Na jednom prikazu u Domicilnim katakombama vidimo sjedeću mušku figuru nalik Orfeju; međutim, okružen je stadom i oslonjen o pastirski štap (*pedum*), a u ruci umjesto harfe drži siringu, glazbalo običnog pastira. Je li to, dakle, pastir koji se latio sviranja ili Orfej s netipičnim instrumentom u ruci?¹²⁹ Sigurno je jedino da su obojica u očima vjernika mogli predstavljati Krista i da konflacija njihovih atributa nije bila prepreka takvom shvaćanju. U nekim slučajevima, međutim, interpretacija nije tako jednostavna. Tako u grobnici obitelji Aurelijevaca u Rimu, vjerojatno s početka 3. stoljeća, susrećemo niz enigmatičnih prizora koji uključuju različite scene i pojedinačne figure s atributima filozofa-pedagoga (vidi sl. 82). Među njima je i prikaz bradatog pastira u dugoj tunici sa stadom, koji sjedi na povišenom mjestu i u krilu drži razmotani svitak.¹³⁰ Trebamo li u njemu prepoznati *Dobrog pastira* ili *Istinskog filozofa* koji propovijeda na gori, kao što je bio slučaj na spomenutim

reljefima iz Nacionalnog muzeja u Rimu (vidi sl. 67), gdje je Krist također bio prikazan kao stariji, bradati muškarac, ali ne u tunici, već u filozofskom paliju? Odstupaju li takvi prikazi od uobičajene ikonografije iz istih razloga zbog kojih je Perpetua vidjela Krista u različitim alegorijskim oblicima ili možemo ići korak dalje i postaviti pitanje drugačije interpretacije kršćanske poruke?¹³¹ Od sv. Ireneja Lionskog (o. 130-200) doznajemo, naime, da su razne gnostičke skupine bile sklone upotrebi kultne slike, pa su tako uz velike filozofe – Pitagoru, Platona, Aristotela – posjedovali i častili (ukrašavali vijencima) Kristove portrete.¹³² Sve mogućnosti su otvorene; interpretativna fleksibilnost obilježje je slike-znaka i odgovara njezinom kapacitetu da u sebi utjelovi niz mogućih značenja, prilagođenih specifičnim vjerskim ili filozofskim porukama. Stoga je teško, a možda i nemoguće sažeti u jedno jedinstveno iskustvo sve ono što su naručitelji, umjetnici i korisnici tih djela osjećali i mislili. Na taj je način, međutim, olakšan prijelaz iz nekršćanskog u kršćanski (ili židovski) vjerski simbolizam, što nas može navesti na pomisao da su radionice koje su ukrašavale grobove iz pragmatičnih razloga promovirale većini prihvatljive teme i motive, a jedna od posljedica takve prakse bio je sve veći broj sarkofaga s neutralnim bukoličkim temama i motivima u posljednjoj četvrtini 3. stoljeća.¹³³

Nesumnjivo su upravo rimske radionice s vremenom morale odgovoriti na sve brojnije narudžbe iz kruga kršćanske zajednice, stoga valja pretpostaviti da ikonografija prve kršćanske umjetnosti nastaje u okviru redovite radioničke proizvodnje. Primjer jednog sarkofaga u Londonu s kraja 3. stoljeća ilustrira način na koji su se radionice prilagođavale novim naručiteljima: na sarkofagu dominira ženska figura u ležećem položaju, isprva vjerojatno zamišljena kao usnula Arijadna.¹³⁴ Ženska je figura, međutim, izgubila neke od svojih atributa i dobila umetak koji ukazuje na promjenu spola; istovremeno, od Dioniza i njegove razuzdane pratnje (*thiasos*), koji su sastavni dio teme, preostali su jedino mali eroti. Vidjeli smo da su izoliranje središnjeg motiva i redukcija mitološkog sadržaja sve izraženiji prema kraju 3. stoljeća, što je moglo olakšati prilagodbu pojedinačnim željama naručitelja. Nije, međutim, jasno je li se Arijadna pretvorila u usnulog pastira Endimiona, tragičnog ljubavnika božice Selene, ili u Jonu, budući da je u kršćanskoj ikonografiji ista ležeća (muška) figura predstavljala starozavjetnoga proroka.¹³⁵ Katkad ga vidimo odjevenog u ženske halje, katkad kao pastira, ali najčešće je Jona ipak nag, iako se kao takav u biblijskom tekstu

Slika 69. Rim, crkva Sv. Konstance, mozaici u deambulatoriju, sredina 4. st.

Mozaici u deambulatoriju nastali su otprilike istovremeno kada i rimski sarkofag Dobroga pastira i berbe grožđa (vidi sl. 66). Uključivanje malih erota, zabavljenih branjem i tiještenjem grožđa, u prevladavajuće ornamentalni mozaični ukras, predstavlja još jedan dokaz omiljenosti – i neutralnosti – motiva sredinom 4. st.

ne spominje. To je, bez sumnje, posljedica utjecaja tradicionalne ikonografije, ali i stalne antičke potrebe za idealizacijom junaka, koja se očituje u *herojskoj nagosti*, a javlja se i u slučaju drugih starozavjetnih figura, primjerice, Danijela u jami među lavovima.¹³⁶ Na brojnim su kršćanskim sarkofazima Joni pridodane i životinje iz stada, premda starozavjetni prorok, za razliku od Endimiona, nije bio pastir. Biblijski tekst ne spominje, uostalom, niti erote i vinovu lozu, već bršljan. No, asimilacija oba motiva u kršćanski repertoar bila je brza. Reprezentativni primjer su mozaici iz sredine 4. stoljeća u crkvi Sv. Konstance u Rimu, izvorno namijenjenoj za mauzolej Konstantinovih kćeri Konstantine i Helene.¹³⁷ Ondje je segment svoda u deambulatoriju premrežen viticama vinove loze, između kojih eroti beru, prikupljaju i odvoze grožđe (sl. 69), po uzoru na uobičajenu ikonografiju dionizijskih sarkofaga, na kojima se najčešće pojavljuju u sekundarnom polju – na poklopcima. Na isti ikonografski krug podsjećaju i pantere koje se javljaju uz stilizirane karijatide, nekoć u tamburu kupole. Čak i ako pretpostavimo da su mozaici nastali prije negoli je mauzolej prenamijenjen u kršćansko svetište, znakovito je da preobrazba prostora nije dovela do značajnih izmjena u dekorativnom programu. To može značiti samo



da je izvorna dekoracija, čija je poruka nevine zaigranosti i obilja nalik viziji raja, smatrana kompatibilnom biblijskim prizorima koji su nekoć ukrašavali kupolu građevine, kao i temi Predaje zakona u dvije dograđene apside.¹³⁸ U nešto kasnijem (carskom) mauzoleju iz sredine 4. stoljeća, onom u španjolskom Centcellesu, također dolazi do miješanja biblijskog i tradicionalnog sadržaja, s time da ondje prevladavaju teme i motivi iz života pokojnika.¹³⁹

Navedeni primjeri zorno nam pokazuju kako su se u krilu već postojeće likovne tradicije i radioničke proizvodnje – neovisno o literarnoj tradiciji ili doktrinarnim razlozima – razvili pojedini ikonografski tipovi karakteristični za prvu kršćansku umjetnost. Možda je upravo njihovo podrijetlo izazivalo stalnu sumnjičavost među crkvenim ocima i utjecalo na povremene zabrane uvođenja slika u sveti prostor i pozive na njihovo uništavanje.

IDEALIZACIJA PROŽIVLJENOG I OBEĆANJE RAJA

Učestalost navedenih motiva u rimskoj zagrobnoj umjetnosti govori o univerzalnosti poruke koja nadilazi konfesionalne granice. Na prvi pogled čini se da su prikaze „nepomućene sreće“ svi prepoznavali kao takve i da smijemo govoriti o zajedničkom simboličkom repertoaru kasnoantičke religioznosti, koji će nestati čim trijumfalno kršćanstvo krajem 4. stoljeća uspostavi autoritaran likovni program. Međutim, izdvojeni iz svoga izvornog konteksta, ti rani primjeri mogu izazvati nedoumicu: radi li se o kršćanskoj ili poganskoj poruci, o dogmatskoj ili heretičkoj interpretaciji, o vjerskom ili svjetovnom sadržaju? To nam otežava interpretaciju pojedinih primjera koji su dobili važno mjesto u literaturi o počecima kršćanske umjetnosti, kao što je zidna slika u kubikulu *Velatio* Priscilinih katakombi, nazvanom prema upečatljivoj „Ženi s velom“ (*Donna velata*) koja je prikazana ruku uzdignutih u stavu molitve (sl. 70).¹⁴⁰ Ženska figura oranta jedan je od najčešćih motiva u zagrobnoj umjetnosti i upućuje na univerzalno značenje, u smislu personifikacije pobožne duše, ili pobožnosti (*pietas*) kao takve.¹⁴¹ Ipak, portretne crte katkad nam daju za pravo prepoznati pokojnicu, što je u skladu s već viđenom potrebom za individualizacijom sudbine na mitološkim sarkofazima.¹⁴² *Donna velata* je okružena s dvije scene; s lijeva sjedi stariji muškarac (učitelj?) i podučava mladi par (supružnici?), dok je s desna jednostavno odjevena žena



Slika 70. Rim,
Prisciline
katakombe, sredina
3. st.

Žena s velom
(*Donna velata*)
dala je ime dobro
poznatom hipogeju
u Priscilininim
katakombama.
Ruku podignutih
u stavu molitve,
izražajnog lica,
središnja ženska
figura vjerojatno
predstavlja portret
pokojnice, koju
susrećemo i u
dvije epizode
životnoga ciklusa:
to su sakrament
braka (kršćanski
dextrarum iunctio)
te majčinstvo (žena
s djetetom u krilu).

s djetetom u krilu. Na zidovima iste grobnice javljaju se starozavjetne teme (Jona, Hebreji u gorućoj peći), dok je u središtu svoda prikazan *Dobri pastir*. Vodeći se za kršćanskim ukrasom grobnice, tradicionalno tumačenje u motivu žene s djetetom vidi jedan od prvih prikaza Marije s malim Kristom. Pitanje je, međutim, trebamo li u tim ranim primjerima kršćanske umjetnosti pod svaku cijenu tražiti sadržaj i poruke na koje smo navikli u kasnijim stoljećima kada će Bogorodica s Djetetom doista biti jedan od najčešćih motiva kršćanskih umjetnika. Umjesto toga, razmotrimo moguće uzore iz tradicionalne zagrobne ikonografije koji se nameću kao logična usporedba: to su tipizirane epizode životnog ciklusa (*vita humana*) – skraćeni životopis pokojnice – svojevrstan likovni ekvivalent biografski intoniranim natpisima na rimskim grobovima (sl. 71). Među njima uobičajeno nailazimo na ženidbu (tip *dextrarum iunctio*) i majčinstvo (majka s djetetom u krilu), dok se poduka mladog para u ovom slučaju vjerojatno odnosi na religijsku inicijaciju (koja je zamijenila tradicionalni sat filozofije). Figuru majke na zidu kubi-kula u Priscilininim katakombama tako možemo poistovjetiti s pokojnicom koja je prikazana u nekoliko bitnih segmenata života, kao što

Slika 71. Ulomak sarkofaga, 2./3. st. Arheološki muzej Zagreb

Ulomak (dječjeg?) sarkofaga ili nadgrobnog reljefa sadrži dvije scene majčinstva. Posebno je dirljiv prikaz djeteta u kolicima, koje uči hodati. Ptica uz noge majke, česta u poganskoj zagrobnoj umjetnosti, vjerojatno upućuje na preranu smrt i prolaznost općenito.



je bio običaj na brojnim *Lebenslauf* sarkofazima.¹⁴³ Život je provela u duhu kršćanskoga nauka (katehetska poduka) i pobožnosti (stav oranta), što joj je osiguralo spas (kao Joni i trojici Hebreja u gorućoj peći). Za to je zaslužan Krist – *Dobri pastir* koji s vrha svoda bdije nad stadom vjernika i šalje ohrabrujuću poruku ljubavi i brige.¹⁴⁴

Na sličan način možemo pristupiti još jednom poznatom primjeru. Riječ je o znatno oštećenoj zidnoj slici iz Priscilinih katakombi na kojoj prepoznajemo pastoralni ugođaj i ženu s djetetom u krilu. Pred njom stoji muškarac uzdignute ruke, pokazujući prema nečemu što liči na zvijezdu povrh ženine glave.¹⁴⁵ Okolni dekor (ponovo je *Dobri pastir* u središtu) ukazuje na kršćansku grobnicu pa su mnogi ženu tumačili kao Mariju s malim Kristom, a muškarca kao starozavjetnoga proroka Bileama koji najavljuje Mesijin dolazak: „Od Jakova zvijezda izlazi, od Izraela žezlo se diže“.¹⁴⁶ U prilog takvoj interpretaciji navodili su popularnost motiva među kršćanskim piscima 2. i 3. stoljeća, kao i činjenicu da je muškarac uz Mariju, koji rukom pokazuje na zvijezdu, prisutan i u ranim primjerima Poklonstva mudraca (maga) na sarkofazima.¹⁴⁷ I ovdje, međutim, ne možemo izbjeći usporedbe s uobičajenim repertoarom *Lebenslauf* sarkofaga, pri čemu je pokojnica namjerno smještena u idiličan, pastoralni ambijent; stav muškarca i njegova podignuta ruka odgovaraju tipu pedagoga ili filozofa, što sugerira intelektualnu ili religijsku poduku, vjerojatno inicijaciju u kršćanski nauk, kao što je bio slučaj i u kubikulu *Velatio*.¹⁴⁸ Dakako da je tradicionalna ikonografija mogla dati povod nastanku novog, biblijskog sadržaja, pri čemu je bilo dovoljno dodati motiv zvijezde povrh ženskog lika s djetetom da bi izvorna biografska epizoda dobila mesijanski sadržaj; no, pi-

Slika 72. Nadgrobni reljef, oko 200. Trier, Rheinisches Landesmuseum

Tema poduke, česta na sarkofazima i nadgrobnim reljefima, ovdje odiše realističnošću prikaza: frontalno okrenut promatraču je stariji, bradati učitelj (*paedagogos*) koji sjedi na karakterističnoj katedri i podučava dvojicu mladića s rastvorenim svicima u ruci. Treći učenik, s torbom u ruci, tek je stigao i čini se da se ispričava zbog kašnjenja. Dubina prostora i visina reljefa, te kvalitetna obrada i klasična mirnoća daju reljefu pomalo svečani i dostojanstveni ton, primjeren temi.



tanje je do koje mjere možemo slikovni program kršćanske grobnice tumačiti usporedbama iz literarnih izvora i pritom u drugi plan gurati naslijeđe tradicionalne zagrobne umjetnosti. Naime, upravo je ta, specifično rimska likovna tradicija zaslužna za cijeli niz karakterističnih tema, vezanih uz život pokojnika ili pokojnice. Među najčešćima na sarkofazima su prikazi lova i poduke (filozofske ili religijske), tipični za idealizirano shvaćanje aktivnog i kontemplativnog života rimske aristokracije (sl. 2, 45, 72). U katakombama je izostala „aristokratska“ tema lova, no zato susrećemo brojne prikaze grobara (*fossore*s), bačvara ili pekara, što nas podsjeća da su podzemne grobnice često u vlasništvu pojedinih cehova. U jednom kubikulu Domicilinih katakombi nailazimo na oslikani friz figura u scenama mjerenja žita i pravljenja kruha, koji priziva u sjećanje reljefe s grobnice bogatog poduzetnika Marka Vergilija Eurizaka iz Augustova vremena (vidi sl. 43).¹⁴⁹ Odabir pojedinih motiva za ukras groba ne mora, dakle, biti uvjetovan željom za uprizorenjem složenih teoloških ideja; umjesto toga, kaže Jean Guyon, trebamo ga razumjeti dvojako: „kao potvrdu specifičnog načina života i kao obećanje raja koji mu je nalik“. ¹⁵⁰ Budemo li tako shvatili i gore navedene primjere, tada ćemo u njima prepoznati sadržaj nadahnut životnim iskustvom pokojnice – majčinstvo te inicijaciju u kršćanski nauk, koji ovdje poprima značenje spasonosnoga sakramenta.

U kategoriju likovnih prikaza *specifičnog načina života* možemo uvrstiti i scenu zajedničkog objeda skupine muškaraca (rjeđe su prisutne i žene), koji su poredi duž počivala izduženog (*stibadium*) ili polukružnog tipa (*sigma*), čestu u rimskoj zagrobnoj umjetnosti toga vremena.¹⁵¹ Još od Platona tema gozbe posjeduje snažnu simboličku konotaciju; to su oni „sretni demoni“, kako ih naziva Porfi-

Slika 73. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, prva pol. 4. st.

Realističan prikaz u arkosoliju jedne grobnice, s poslužiteljem, koji nosi vrč i pehar s vinom sudionicima vesele gozbe (njih četvorica), ilustracija je okupljanja na grobovima pokojnika, s hranom i pićem, što je potrajalo dugo u kršćansko doba. Nekoliko vrčeva (jedan prevrnut!) podno stola s hranom zorno dočaravaju hedonistički karakter gozbe.



rije u *Plotinovu životu*, među kojima su „najbolji među ljudima, to jest, Platon, Pitagora te svi koji pripadaju zboru besmrtnoga Erosa. Oni provode vrijeme na stalnim gozbama, na kojima se srce bez prestanka veseli“. ¹⁵² Ilustraciju takvog vjerovanja nalazimo u jednoj (nekršćanskoj) grobnici u Rimu, gdje nam natpisi pomažu prepoznati prikaz rajskog objeda, odnosno, vijeća blaženih (*bonorum iudicio*), koji u svoj krug pripuštaju Vibiju, suprugu velikog svećenika frigijskoga boga Sabazija (vidi sl. 20). ¹⁵³ Rajski se objed u kasnoj antici javlja na spomenicima gotovo svih vjerskih zajednica, a u pravilu je karakterističan za istočne, misterijske kultove, koji prakticiraju mistični obred sjedinjenja s božanstvom. ¹⁵⁴ Prikaz gozbe je čest i u kršćanskome kontekstu, pa tako u katakombama Svetih Petra i Marcelina predstavlja jednu od najzastupljenijih tema (sl. 73). ¹⁵⁵ Pod utjecajem ranih istraživača, ti su prikazi dugo smatrani ilustracijom Posljednje večere ili euharistijskog obreda. Dio njih doista može biti shvaćen simbolički, poglavito kada su jasno istaknuti euharistijski simboli, kao u slučaju poznate freske u Kalistovim katakombama, gdje je čitav prikaz sveden na ribu i košaricu kruha. Međutim, za ilustraciju Posljednje večere nema nikakvih dokaza prije pojave oslikanih liturgijskih knjiga (evanđelistara) u 5. stoljeću. ¹⁵⁶

Ipak, objašnjenje popularnosti teme zajedničkog blagovanja (banketa) u zagrobnom dekoru treba prije svega tražiti u opsesiji rimske umjetnosti da prikazuje rituale, kako javne tako i privatne.

Na to ukazuje izrazita sklonost realističnim detaljima – kao što su hrana i oprema stola te natpisi s imenima sudionika – pa stječemo dojam da je prikazana gozba stvarna, a nikako simbolička. Uostalom, zajednički objed uz obiteljski grob (*refrigerium/caristia*) je drevni rimski običaj, vezan uz obilježavanje sjećanja na pokojnike, tzv. *Dies parentales* (*Parentalia*), koji su se tradicionalno održavali od 13 do 21. veljače.¹⁵⁷ Bio je raširen i izvan Rima, primjerice, u Sjevernoj Africi, odakle potječe najveći dio natpisa i arheoloških tragova na grobljima.¹⁵⁸ Kolika je bila važnost komemorativnog objeda, pokazuju trud i novac koji su pojedinci ulagali u nastojanju da se običaj redovito održava, jednako na bogatim kao i na siromašnim grobovima.¹⁵⁹ Porfirije kaže da je Plotin obilježavao Sokratovu i Platonovu godišnjicu smrti prinošenjem žrtve i gozбом koju bi priredio za svoje učenike.¹⁶⁰ Iste su pobude ostale prisutne i među kršćanima kod kojih je zajednički objed (*agape*) igrao važnu ulogu u životu zajednice, o čemu, čini se, svjedoči i znakoviti broj od sedam sudionika za stolom koji je uobičajen na ranim prikazima teme u katakombama. Često su to događaji koji poprimaju razmjere naglašenog dobročinstva; Paulin iz Nole tako spominje slučaj senatora Pamahija koji je na obljetnicu ženine smrti priredio veliki banket za siromašne u bazilici Sv. Petra 397. godine.¹⁶¹ Od polovice 4. stoljeća izvori sve češće govore o okupljanjima vjernika na grobovima mučenika; njihov spomen dan – zabilježen po prvi puta u rimskom martirologiju iz 336. godine – također je bio povod za prigodnu gozbu na grobu, o čemu svjedoče negodujući komentari crkvenih otaca, ali i brojni nalazi zavjetnih darova, poglavito čaša sa zlatnim dnom, ukrašenih likom štovanog sveca ili svetece.¹⁶²

Sklonost prikazivanju takvih rituala – koji u sebi objedinjuju ideale ovozemaljskog života, kao i religijska obećanja budućega – mogu nam pomoći objasniti niz podudarnosti u repertoaru zagrobne umjetnosti i dekora obiteljske kuće. Može nam se učiniti da je u određenom trenutku granica između svijeta živih i svijeta mrtvih postala sasvim tanka. I ovdje smijemo govoriti o inicijativi društvenih elita koje bez inhibicija ističu svoje statusne simbole, što se odražava u odabiru tema i motiva iz stvarnog života te u realističnosti prikaza koji podsjećaju na tradiciju rimske plebejske umjetnosti. Tako je tema gozbe popularna u unutrašnjem uređenju palača i vila; na jednom od najreprezentativnijih primjera – podnom mozaiku u Piazza Armerina s početka 4. stoljeća – vezana je uz lov, što je česta pojava i na sarkofazima.¹⁶³ Tijekom 4. sto-

Slika 74. Sarkofag
Cecilija Valijana, oko
260. Vatikan, Museo
Gregoriano Profano

Gozba kao motiv,
s pokojnikom
u središtu,
tema je brojnih
tradicionalnih
sarkofaga (tzv.
Klinen-Mahl
sarkofazi).
Mizanscena
stvarnoga života,
s poslugom koja
na pladnjevima
donosi razna
jela i poslastice,
u društvu malih
erota i glazbenika,
uzdignuta je na
simboličku razinu i
sadrži jednako žal
za prolaznošću kao i
nadu u vječnu gozbu
poslije smrti.

ljeća ista se tema javlja – očekivano, rekli bismo – i na luksuznim predmetima od srebra koji predstavljaju carske poklone važnim pojedincima u državnoj upravi ili vojsci. Time i njihova ikonografija dobiva odgovarajuću važnost reprezentacijske slike. Ipak, to je prije svega svojevrsna posveta *specifičnom načinu života*; u ovom slučaju ona ilustrira dokolicu i bogatstvo rimske aristokracije za koju su gozba i lov – ako je suditi prema zajedljivim opisima Amijana Marcelina – postali svojevrsna opsesija koja se pretvara u kazališnu mizanscenu.¹⁶⁴ No, i kao takva, tema gozbe na neki način „kuketira“ s konceptom blaženog života (*vita beata*), koji u kasnoj antici u pravilu zadire u sferu religijskog iskustva. Stoga smijemo nagađati da je na njezinu popularnost u kasnoantičkoj umjetnosti utjecala i raširenost u zagrobnom kontekstu, čime je tema dobila na važnosti, ali i na simboličkoj vrijednosti. Na sarkofazima nisu rijetki pojedinačni prikazi vlasnika (kuće ili groba) s obitelji, odjevenih u svoje najbolje nedjeljno ruho, okruženih poslugom koja nudi čašu s vinom ili različitu hranu na pladnjevima, kao da pozivaju promatrača da zajedno s njima uživa u gostoprимstvu i obilju njihova (vječnog) doma (sl. 74). Nije teško razumjeti zašto su takvi prikazi, jednako kao i drugi načini isticanja obiteljskog bogatstva, bili tako „podatni“ za ukras kuće, ali i grobnice; primjer sarkofaga iz Simpelvelda u Nizozemskoj, kod kojega su unutrašnje strane uređene poput dnevnog boravka patricijske kuće, pokazuje da je od jedne do druge ionako bio malen korak.¹⁶⁵ U konačnici, kaže Paul-Albert Février, taj je ukras posljedica „sustavnih nastojanja jedne zajednice koja priziva u pomoć slikara i skulptora ne bi li osmislila prostor što okružuje pokojnika, s namjerom negiranja ili prikrivanja smrti“.¹⁶⁶ Ta namjera bila je poticaj nekim od najkreativnijih dosega



kasnoantičke umjetnosti, ali je ujedno podvrgnula velik dio tradicionalnoga likovnog repertoara sustavnoj simboličkoj reinterpetaciji, što je pripremilo teren za razvoj kršćanske umjetnosti.

*

Gornji primjeri upućuju na zaključak da se asimilacija tradicionalnih tema i motiva u kršćanskoj umjetnosti izvorno dogodila u zagrobnom kontekstu, da bi se isti repertoar nakon Milanskog edikta (313) proširio i na sakralni prostor te na predmete za svakodnevnu ili liturgijsku upotrebu. To je bio slučaj s podnim mozaicima u južnoj dvorani crkve biskupa Teodora u Akvileji, gdje su u trenutku prenamjene dvorane u crkvu figura *Dobrog pastira* i tri epizode Jonina ciklusa nasumce ubačene u već postojeće idilične prikaze morske flore i faune te godišnjih doba, s tradicionalnim personifikacijama i njihovim atributima. Takvim jednostavnim postupkom, izvorno neutralni sadržaj pretvoren je u dekor primjeren prostoru kršćanskoga kulta.¹⁶⁷ Proces asimilacije ne događa se istovremeno u svim dijelovima Carstva, niti se odvija usporedo u svim likovnim medijima: osim rijetkih iznimki, pratimo ga gotovo isključivo u katakombama i na sarkofazima grada Rima.¹⁶⁸ U početku prednjači slikarstvo, odakle „uvijek iznova pristižu novi slikovni motivi u umjetnost sarkofaga“.¹⁶⁹ Ipak, u katakombama gotovo da i nema prikaza lova, što je, pak, jedna od najčešćih tema na reljefima sarkofaga, premda se može učiniti da nije kompatibilna s kršćanskom porukom. Mogli bismo pomisliti da je takav izbor posljedica različite publike i različitih očekivanja, ali to nije dovoljno da bismo objasnili zašto će i neke biblijske teme – poput Kristova rođenja ili Prijelaza Izraelaca preko Crvenog mora – biti česte na sarkofazima, a rijetke na zidovima podzemnih grobnica.¹⁷⁰ Posebno je zanimljivo da su u katakombama izostale epizode Petrova ciklusa (Nijekanje Krista, Uhićenje), premda je riječ o izrazito rimskoj temi; samo dva zabilježena prikaza Nijekanja treba usporediti s više od 70 primjera na sarkofazima, nastalima u kratkom vremenskom razdoblju između 313. godine i sredine 4. stoljeća!¹⁷¹ Čak su i najvažniji simboli podložni tom neobičnom fenomenu; primjerice, *Dobri pastir*, daleko najpopularniji motiv u slikarstvu katakombi, zauzima gotovo beznačajno mjesto na čašama sa zlatnim dnom koje su praktički dio istoga zagrobnog dekora.¹⁷² Takvi nas primjeri upozoravaju da ne postoji jednosmjernan razvitak prve kršćanske umjetnosti i da uz ostalo moramo voditi računa o prirodi pojedinih medija (nosača),

Slika 75. Sarkofag s erotima i berbom grožđa (detalj), 3/4. st. Arheološki muzej Split

Splitski sarkofag s erotima u berbi grožđa još je jedan primjer velike popularnosti tog motiva u zagrobnoj umjetnosti i njegove prilagodljivosti različitim vjerskim idejama. U odnosu na ranije sarkofage (vidi sl. 46), obrada reljefa je izrazito plošna, naglašenih i preciznih obrisnih linija koje ostavljanju dojam crteža.

njihovoj namjeni te o specifičnim radioničkim tradicijama koje će tek nakon određenog vremena prerasti u jedinstveni repertoar.¹⁷³

Može se učiniti da su kršćani olako preuzeli motive iz tradicionalnoga zagrobnog dekora i da su bili u pravu crkveni oci koji su se bojali pogubnog utjecaja slike na čistoću mlade vjere. Naravno da stvari nisu tako jednostavne. Da bi ih prihvatili, kršćani su u njima morali prepoznati jasnu simboliku i veze sa Svetim pismom. Gledajući vinovu



lozu mogli su se prisjetiti Kristove prispodobe iz Ivanova evanđelja: „Ja sam pravi trs, i moj je Otac vinogradar“.¹⁷⁴ U svjetlu takve spoznaje, dionizijski eroti s vremenom su lako mogli postati nalik anđelima ili zboru nevine djece (sl. 75); naposljetku, „ta mala dječica, to smo mi sami, spašeni iz vode i zahvaljujući vodi“, govorio je sv. Klement Aleksandrijski, objašnjavajući vjernicima simboliku ribara i ribolova.¹⁷⁵ Slično je bilo s figurom pastira koji je prizivao u sjećanje popularne prispodobe o *Dobrom pastiru* u Lukinom i Ivanovom evanđelju.¹⁷⁶ No, asimilacija tradicionalnih tema i motiva mogla je uslijediti tek nakon što je kršćanstvo počelo tražiti – i nalaziti – zajedničke točke s naslijeđem helenističko-rimske civilizacije. Među ostalim, preuzimanje antičkih motiva u prvoj kršćanskoj umjetnosti je trebalo pripomoći da se svima – vjernicima i onima koji će to tek postati – objasne i približe načela nove vjere. Pritom je kršćanima bilo bitno naglasiti istinitost svoje poruke, a manje njezinu apsolutnu izvornost.¹⁷⁷ U likovnom smislu to je bilo moguće zahvaljujući višeznačnosti i prilagodljivosti slike-znaka, odnosno, zbog simbolima svojstvene polisemije, koja je omogućila novu interpretaciju tradicionalnih motiva. Ako je i nastala s namjerom *negiranja i prikrivanja smrti*, kršćanska slika od samog je početka imala još jednu, možda i važniju zadaću, a ta je bila u funkciji apo-

logije – obrane i tumačenja vjere – koja je bila posebno intenzivna upravo u vrijeme Antonina i Severa.¹⁷⁸

STAROZAVJETNE TEME: METODA TIPOLOGIJE

Istraživanja slikovnog repertoara u kršćanskim grobnicama tijekom 3. stoljeća otkrila su još jedan zanimljiv podatak: osim što u cjelini prevladavaju apstraktne dekorativne sheme i likovni motivi preuzeti iz tradicionalnog repertoara, starozavjetne teme prednjače pred novozavjetnima. To je dodatan razlog zašto su neki istraživači pretpostavili da nastanak kršćanske umjetnosti treba dovesti u vezu sa židovskim oslikanim ciklusima. No, ukoliko su takvi ciklusi doista postojali i bili rašireni – za što nema prave potvrde, poglavito ne u samome Rimu – kršćanski umjetnici iz njih su crpili samo one teme i motive koji su odgovarali specifičnoj namjeni slike u zagrobnom kontekstu.¹⁷⁹ Zašto i po kojemu ključu su odabrani? Ako razmotrimo učestalost pojedinih starozavjetnih tema u katakombama, ustanovit ćemo da se najčešće javljaju Jona (ciklus: mornari bacaju Jonu u more, kit guta Jonu, Jona izbačen na obalu), Danijel među lavovima, Noa u arci, Adam i Eva, Abrahamova žrtva, tri mlada Hebreja u gorućoj peći, Job, Suzana i starci, itd.¹⁸⁰ Neke od tih tema prisutne su i u sinagogi u Dura Europosu, ali u kontekstu kršćanske grobnice izdvojene su iz narativnog ciklusa (povijest Izraela) i pretvorene u simboličke scene – univerzalne primjere vjere i pobjede nad smrću. Kao takve, one predstavljaju poruku namijenjenu pojedincu i nije im cilj bilježiti povijest zajednice, što ponajbolje dolazi do izražaja u činjenici da krvavi progoni – koji su glavna tema u Euzebijevoj *Crkvenoj povijesti* – nisu ostavili značajnijeg traga u ikonografiji prve kršćanske umjetnosti.¹⁸¹ Često se čuje da je tema Prijelaza Izraelaca preko Crvenoga mora asocijacija na stvarni događaj – pobjedu koju je Konstantin 312. godine izvojevao nad Maksencijem kod Milvijskoga mosta – i da ima likovni uzor u reljefu Konstantinova friza na slavoluku iz 315. godine. Rimske radionice doista su se mogle povesti za carskim spomenikom; no, većina sarkofaga s prikazom Prijelaza vjerojatno nije ranija od posljednje trećine 4. stoljeća, a kasnu dataciju potvrđuje i gotovo potpuni izostanak primjera u slikarstvu katakombi.¹⁸² Treba isto tako voditi računa da se tema u kršćanskoj umjetnosti javlja istovremeno sa scenama Kristove muke i tzv. „pasijskim“ sarkofazima, što govori o njihovoj dubljoj povezanosti, koja dolazi

do izražaja i u pashalnoj simbolici. Stoga je vjerojatno bio u pravu Johannes Wilpert, jedan od pionira ranokršćanske arheologije, kada je u njoj prepoznao još jednu od brojnih poruka spasa, usporedivu s molitvom za mrtve: *Libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Moysen de manu Pharaonis regis Aegyptiorum ...*¹⁸³ To je najbolji pokazatelj u kojoj je mjeri prva kršćanska umjetnost daleko od narativnosti i povijesne dimenzije rimskoga carskog spomenika.¹⁸⁴

Ali, osim simboličkih poruka vjere i izbavljenja starozavjetne teme su posjedovale nešto što će se u daljnjem razvoju kršćanske umjetnosti pokazati izuzetno važnim, a to je tipološki potencijal.¹⁸⁵ Već letimičan pogled na oslike u katakombama i na reljefe sarkofaga otkriva vezu među starozavjetnim čudima i onima koja čini Krist. No, tipološka interpretacija ne zaustavlja se na očiglednim sličnostima; tako je, primjerice, spomenuta tema Prijelaza preko Crvenoga mora mogla upućivati ne samo na izbavljenje pojedinca od pogibelji i smrti, već i na sakrament krštenja i rođenje novoga, kršćanskog naroda. Jednaka je bila simbolika Noine arke; spominje je Petar u *Prvoj poslanici*, uspoređujući potop s budućim krštenjem u kojemu će biti oprani svi grijesi svijeta: „Ono što je ona (arka) unaprijed označavala, to jest krštenje, spašava sada i vas ...“.¹⁸⁶ Element vode jednako je prisutan i u priči o Joni, koji – ne bez razloga – čini najčešći par s Noom na sarkofazima.¹⁸⁷ On je proveo tri dana u utrobi kita, što su crkveni pisci zarana prepoznali kao nagovještaj Kristova trodnevnog boravka u grobu. Tako je jedna od najpopularnijih tema u kršćansku zagrobnu umjetnost ušla ne kao priča o starozavjetnom proroku i njegovu poslanju u Ninivi (što je pravi smisao Joninih nevolja), nego kao prefiguracija uskrsnuća, odnosno, kao poruka spasa i nade za sve koji su uronili u vodu novog života: „Usliši moju molitvu, Gospodine, kao što si uslišao Jonu u utrobi čudovišta... Iščupaj me od smrti i daj mi život“, riječi su jedne molitve iz toga vremena.¹⁸⁸ Jona koji se, nakon svih iskušenja, odmara ležeći u hladu bršljana slika je raja; to je antički koncept blaženstva (*felicitas*) u kršćanskoj interpretaciji, dočaran pomoću motiva tradicionalne ikonografije i figura židovskih legendi. Da je popularnost navedenih epizoda bila velikim dijelom vezana upravo uz simboliku vode i krštenja, dolazi jasno do izražaja na jednom od najranijih kršćanskih sarkofaga iz druge polovice 3. stoljeća. Na njemu je prorok prikazan zajedno s *Dobrim pastinom* i (Kristovim?) krštenjem, dok se na kraćim stranama javljaju tradicionalni morski



Slika 76. Sarkofag na dvije razine s Joninim ciklusom, kraj 3. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Priča o Joni zauzima veći dio pročelja na sarkofagu. Tu su tradicionalne epizode ciklusa, od bacanja proroka u more, gdje ga guta veliko morsko čudovište, do njegova odmora u hladu bršljana, gdje mu društvo prave pastir sa stadom (Dobri pastir?) te ribič koji upotpunjuje idilično-bukolički repertoar. Na valovima je sćućan prikaz Noe u arci. U gornjem registru prepoznajemo Mojsijevo čudo izvora u pustinji, još jednu epizodu u kojoj voda igra ključnu ulogu. Antičke personifikacije vjetrova i Sunca povrh broda ostavljaju dojam ikonografije na razmeđu dvaju svjetova.

motivi – ribari s mrežama te bog mora Neptun (!) s trozupcem.¹⁸⁹ Epizode Jonina ciklusa i morski motivi dominiraju i na jednom od ikonografski najzanimljivijih sarkofaga iz vremena prije Konstantina (sl. 76): brod raširenih jedara s mornarima koji bacaju Jonu u more, morska zmija (*ketos*) koja ga guta i bljuje na obalu, krajolik s ribičem i tipičnom obalnom florom i faunom. U drugom su planu pastir s ovcima, znatno manji od ostalih figura, kao i niz biblijskih epizoda u gornjoj polovici, među kojima je Čudesni izvor, još jedna scena u kojoj voda igra presudnu ulogu.¹⁹⁰

Simbolička važnost vode za kršćane – Herma kaže da je „život spašen po vodi“ – posebno dobro dolazi do izražaja upravo u temi Čudesnog izvora (*Quellenwunder*), koja je jedna od najčešćih u katakombama i na reljefima sarkofaga.¹⁹¹ U *Grčkoj kapeli*, najstarijem dijelu Priscilinih katakombi, vidimo mladolikog čovjeka koji štapom dotiče stijenu iz koje izvire voda; slika nas može podsjetiti na Mojsijevo čudo u pustinji, odnosno, na nevolje Izraelaca za vrijeme izlaska iz Egipta (*Izlazak* 17, 1-6), ali njezin sadržaj u potpunosti je shvatljiv tek kada uzmemo u obzir kasnija egzegetička tumačenja biblijskoga teksta. Tako u *Prvoj poslanici Korinćanima* čitamo: „Dakako, htio bih da znate, braćo, da su svi naši očevi bili pod oblakom; da su svi prešli preko mora; da su svi kršteni u oblaku i u moru za pripadnike Mojsiju; da su svi jeli isto duhovno jelo; da su svi pili isto duhovno piće. Pili su, naime, iz duhovne stijene koja ih je pratila, a ta stijena bijaše Krist...“.¹⁹² Iz Pavlova teksta možemo naslutiti da je upućeni promatrač u prikazu Čudesnog izvora u pustinji – lijep primjer je onaj u katakombama Svetih Petra i Marcelina (sl. 77) – morao biti svjestan različitih nijansi značenja, od doslovne ilustracije starozavjetnog teksta do njezina simboličkog sadržaja, u kojemu je prepoznavao *tip*, odnosno, alu-

Slika 77. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, prva pol. 4. st.

Pomalo neočekivano, tema Čudesnog izvora, u kojoj se u glavnoj ulozi izmjenjuju Mojsije i Petar, najčešća je u slikarstvu kršćanskih katakombi u Rimu. Više nego podsjetnik na starozavjetnu epizodu pri izlasku iz Egipta ili na apokrifno Petrovo čudo u zatvoru, u njoj prepoznajemo simboličku važnost vode za prve kršćane, s aluzijom na duhovnu žeđ i sakrament krštenja, odnosno, na samoga Krista.

ziju na duhovnu žeđ, vodu krštenja i samoga Krista.¹⁹³ Početkom 5. stoljeća, Teodoret Cirske dodatno pojašnjava Pavlove riječi: „Stvari iz davnine predstavljaju tipove (događaje) iz kasnijih vremena ... kada su Egipćani proganjali Hebreje, ovi su prolaskom kroz Crveno more izbjegli divljoj okrutnosti progonitelja. More predstavlja tip krstioničkog zdenca, oblak tip Duha Svetoga, a Mojsije Krista, našeg Spasitelja; (Mojsijev) štap je tip križa, faraon tip đavola, a Egipćani palih anđela...“.¹⁹⁴ Simbolički sadržaj kršćanske umjetnosti možda nigdje ne dolazi bolje do izražaja nego u navedenom primjeru: svi elementi priče – od Mojsija do stijene – mogu sadržavati aluziju na Krista i predstavljati njegov *tip*.¹⁹⁵ Kao i u slučaju ranije spominjanih simbola poput *Dobrog pastira*, i ovdje su to mentalne slike (*Ideenbilder*) koje nisu narativne i ne traže posebnu likovnu razradu, već služe kao polazište tumačenju biblijskog teksta. To je likovni pandan usmenoj katehezi, koja je temelj kršćanskoj poduci i pripravi za krštenje. O tome govore brojne podudarnosti u djelima crkvenih otaca s kraja 2. i početka 3. stoljeća: Ireneja Lionskog, Melitona, Tertulijana i posebno Hipolita, vodećega rimskog teologa u prvoj trećini 3. stoljeća.¹⁹⁶ One su tolike da moramo zaključiti da kršćanska ikonografija od samih početaka u sebi posjeduje potencijal *dogmatskog izričaja*.¹⁹⁷

Tipološka interpretacija ne isključuje, dakako, doslovno čitanje i prepoznavanje biblijskih događaja i likova. Ipak, upravo je Čudesni izvor dokaz da su starozavjetne teme birane poglavito s obzirom na njihov simbolički (tipološki) potencijal. Naime, tijekom 4. stoljeća dolazi do zamjene protagonista i ulogu čudotvorca od Mojsija postupno preuzima Petar (sl. 78).¹⁹⁸ Transformacija iz Mojsija u Petra može se učiniti logičnom; naposljetku, prvak među apostolima tijekom 4. stoljeća zauzima sve važnije mjesto u ikonografiji, usporedo s nastojanjima Rimske Crkve da učvrsti autoritet u kršćanskome svijetu. To je, bez sumnje, odjek uređenja apostolova groba nad kojim je Konstantin dao podići veliku baziliku. No, znakovito je da zamjena uloga u jednoj od najpopularnijih tema kršćanskoga zagrobnog dekora ne počiva na autoritetu Svetoga pisma, već na kasnijim tipološkim tumačenjima i apokrifnim legendama. Prva kršćanska umjetnost i u ovom slučaju pokazuje da nema za cilj doslovnu interpretaciju biblijskoga teksta. Navedena transformacija u sceni Čudesnog izvora bila je moguća prije svega zbog simboličkog tumačenja njezina sadržaja, pri čemu svaki motiv ima izvanredno jako značenje: voda kao asocijacija na novi život kroz sakrament



Slika 78. Sarkofag „na friz“ (detalj), oko 330. Rim, Museo Nazionale

Nakon 313. godine, Petar na rimskim sarkofazima od Mojsija preuzima glavnu ulogu u epizodi Čudesnog izvora. Promjena, koju prepoznajemo po figurama rimskih vojnika što su zamijenili Izraelce na izvoru, podudara se s nastojanjima Rimske Crkve da na apostolskoj tradiciji izgradi prvenstvo u kršćanskom svijetu.



krštenja morala je biti glavna misao vodilja, a rimski vojnici koji piju s izvora utjelovili su čitav kršćanski narod, koji je izrastao iz Mojsijevog Izraela. Prisjetimo li se Teodoreta Cirkog, shvatit ćemo da je analogija između Mojsija i Krista također mogla utjecati na promjenjiv izgled glavnog protagonista u sceni. To odgovara onome što smo već rekli o nepostojanju čvrstih ikonografskih parametara za Kristov lik u prvoj kršćanskoj umjetnosti i o potrebi da na sebe preuzme obilježja najpopularnijih i najraširenijih simbola tradicionalne ikonografije. Jednako je znakovito da je višeslojna simbolika Čudesnog izvora gotovo isključila potrebu zasebnog prikaza teme Krštenja.¹⁹⁹ U katakombama, doduše, nailazimo i na prikaz starijeg, bradatog muškarca koji polaže ruku na glavu nagog mladića, često dječaka, u čemu su brojni tumači prepoznali Ivana Krstite-

lja i Kristovo krštenje na Jordanu. No, njegova znatno slabija zastupljenost u odnosu na starozavjetni *tip* jasan je pokazatelj u kojoj je mjeri metoda tipologije bila važna za formiranje kršćanske ikonografije. Tako je i motiv Abrahamove žrtve, čest u katakombama i na sarkofazima, mogao biti shvaćen kao zamjena za prikaz Raspeća, kojeg neće biti sve do početka 5. stoljeća (sl. 79).²⁰⁰

*

U središtu programa oslika Kršćanske kuće u Dura Europosu, u niši nad krstioničkim zdencem, nalazio se prikaz *Dobrog pastira*, kojemu su bili pridodani Adam i Eva.²⁰¹ Metoda tipologije prisutna je, dakle, od samih početaka kršćanske umjetnosti, stoga nije potrebno čekati na Konstantina ili na *Prvi ekumenski koncil* u Niceji

Slika 79. Rim, katakombe ispod Via Dino Compagni (Via Latina), prva pol. 4. st.

Abrahamova žrtva je jedna od najpopularnijih starozavjetnih tema u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti. Tipološki potencijal teme bio je velik: janje (lijevo uz oltar), koje je zamijenilo ljudsku žrtvu, dovedeno je u vezu s Kristom – Jaganjcem Božjim, a pruće za vatru s drvetom križa i trnovom krunom. U donjem su dijelu sluga i magarac koji prate Abrahama u krajinu Moriju, gdje mu je Bog naložio da prinese na žrtvu svoga sina. Izak kleči do nogu ocu, ruku svezanih na leđima, a prikaz podsjeća na ikonografske tipove pobjedničkog cara s poraženim neprijateljem, uobičajene na kovanicama toga doba (vidi sl. 3b).



(325), koji će udariti temelje crkvenog učenja kao dogme. Kršćanski pisci zarana nastoje povezati Stari i Novi zavjet, prikazujući jedan kao pripravu za drugi, pronalazeći manje ili više prikrivene najave za dolazak Mesije; Pavao spominje Mojsija, Abrahama, Izaka i Jakoba; Klement Aleksandrijski dodaje Joba, Davida, Iliju, Ezekijela, Jonu...²⁰² Neoplatonist Porfirije zbog toga kritizira crkvene oce, poglavito Origena; za njega je to „apsurdna metoda“ objašnjavanja Svetoga pisma, kojoj cilj nisu opravdanje i obrana židovskih autora, već otvoreno propagiranje kršćanskih načela.²⁰³ Budući da je vezana uz interpretaciju Svetoga pisma, tipologija ipak ne ostavlja mjesta improvizaciji, niti dopušta slobodna tumačenja koja su bila uobičajena u kontekstu mitoloških alegorija.²⁰⁴ Poslušajmo sv. Ivana Krizostoma kada govori o Abrahamovoj žrtvi: „Janje je ponuđeno umjesto Izaka, duhovno janje umjesto svijeta. Stvarnost

Slika 80. Sarkofag
Bebije Hertofile
(detalj poklopca),
rano 4. st. Rim,
Museo Nazionale

Na reljefu koji zauzima lijevu polovicu poklopca prikazan je skraćeni ciklus proroka Jone. To je najčešći biblijski motiv na poklopcima sarkofaga, kako zbog omiljenosti teme, tako i zbog specifične kompozicije koja odgovara okvirima nosača. Druga po zastupljenosti je tema Poklonstva mudraca, bez sumnje iz istih razloga (vidi, primjerice, sl. 127).



je isprva predstavljena u tipu. Razmotrite u kojoj mjeri je sve unaprijed određeno: u oba slučaja imamo sina jedinca, u oba slučaja nekoga tko je bio najvećma voljen. Prvoga je otac ponudio za žrtvu, jednako kao što je Otac ponudio Sina na žrtvu“. ²⁰⁵ Ćiril Aleksandrijski govori o Starome zavjetu kao o *pripremljenoj skici* za sliku, kojoj Novi zavjet dodaje sjaj i ljepotu boje. ²⁰⁶ No, spoznaja o raširenosti i autoritetu metode u kršćanskoj literaturi ponovo nas tjera da se zamislimo nad relativno kasnom pojavom slike u odnosu na pisanu riječ: zašto je moralo proteći toliko vremena da bi se isti primjeri pojavili u likovnoj umjetnosti?

Vidjeli smo da prve kršćanske slike-znakovi duguju svoje podrijetlo, a dobrim dijelom i popularnost, tradicionalnom ukrasu rimskoga groba. Isti utjecaj često je bio odlučujući pri formiranju starozavjetnih tema: prikaz Jone kako se odmara ležeći u hladu sjenice formalno odgovara učestalim primjerima usnulih figura na mitološkim sarkofazima (Arijadna, Endimion, Dioniz, Rea Silvija), kao što i riba koja ga je progutala odgovara morskim čudovištima s tzv. *Meerwesen* sarkofaga (sl. 80). ²⁰⁷ Utjecaj mitoloških predložaka dolazi do izražaja i u činjenici da epizode Joninoga ciklusa nisu uvijek poredane kronološki i ne odgovaraju narativnom slijedu biblijskog teksta, pri čemu upravo prorokov odmor u hladu bršljana (ili vinove loze) zauzima središnje mjesto i prednjači po broju sačuvanih primjera. ²⁰⁸ Ležeća figura (naga ili odjevena; ženska ili muška) bila je likovno prepoznatljiv motiv na mitološkim sarkofazima te je antičkoga promatrača pozivala da sebe poistovjeti s legendarnim protagonistima koji su, na ovaj ili onaj način, izbjegli smrt (vidi sl. 26, 41). Isti psihološki refleks vrijedi i za prikaz Jone, te nam pomaže shvatiti njegovu veliku popularnost u kontekstu kršćanske

grobnice. U prilog takvoj genealogiji kršćanskoga znaka govore i istraživanja prema kojima učestalost pojedinih tema u umjetnosti nije uvijek proporcionalna njihovoj zastupljenosti u kršćanskoj literaturi: tako Jona, primjerice, nije niti izdaleka toliko zastupljen u tekstovima 3. stoljeća, kako bismo mogli pretpostaviti s obzirom na njegovu prisutnost u slikarstvu katakombi i na reljefima sarkofaga. Možemo, stoga, zaključiti da je u brojnim slučajevima preuzimanje postojećih ikonografskih rješenja omogućilo kršćanskim umjetnicima da slikom izraze ideje o smrti i nadi u novi život. Takvi prikazi od promatrača možda nisu zahtijevali sofisticiranu vjersku naobrazbu, ali su – osim osnova kršćanske kateheze – podrazumijevali poznavanje raširenih likovnih tipova iz bogatog repertoara antičke umjetnosti.

NOVOZAVJETNI REPERTOAR: KRISTOVA ČUDA

Najranija kršćanska ikonografija smrti suprotstavlja primjere biblijskih junaka koji su spašeni zahvaljujući ustrajnosti i snazi vjere. To nije antička pobožnost (*pietas*) koja se manifestira u skrupuloznom poštivanju običaja i vjerskih rituala, već osobna vjera, dokazana na djelu: Danijel koji će preživjeti u jami s lavovima, Šadrak, Mešak i Abed Nego kojima vatra u peći neće nauditi, Suzana koja će biti oslobođena nepravедnih optužbi, Abraham čije će molitve biti uslišane – svi su prikazani ruku uzdignutih prema nebu, u molitvenom stavu. Vidjeli smo da na starozavjetne teme u prvoj kršćanskoj umjetnosti ne treba gledati kao na dio narativnog, povijesnog ciklusa, kakav je onaj u sinagogi u Dura Europosu, već u funkciji simboličkih scena, s porukom spasa u prvom planu. One stoga nisu puno drugačije od ostalih slika-znakova koje smo ranije susretali. Isti je slučaj s odabirom epizoda iz Novoga zavjeta, odnosno, ciklusa Kristova života: to nisu ni Rođenje, niti Muka ili Uskrsnuće, već Njegova čuda (sl. 81). Na tragu tipologijske asocijativnosti, čuda predstavljaju ostvarenje starozavjetnih najava – sjetimo se Euzebija i njegovih šesnaest točaka o sličnosti Mojsija i Krista – te potvrdu ideje koja od početka prožima ikonografiju prve kršćanske umjetnosti. S obzirom na zagrobni kontekst, takav naglasak ne iznenađuje; moć povratka iz mrtvih ili ozdravljenje oduzetih i bolesnih za vjernike su vrhunski dokaz da je Krist Mesija, Sin Božji koji – poput Oca u Starome zavjetu – čini čudesna znamenja i novim životom nagrađuje one koji su ga spremni slijediti.

Slika 81. Adelfijin sarkofag (detalj), oko 340. Sirakuza, Museo archeologico

Iako su Kristova čuda zarana prisutna u kršćanskoj umjetnosti, tek na sarkofazima iz prve trećine 4. st. postaju središnjim dijelom ikonografskog programa. Ovdje vidimo tri epizode u nizu (s lijeva): Izlječenje slijepoga, Umnažanje kruha te Uskrisenje Jairove kćeri. U svakoj se javlja mladoliki Krist – Čudotvorac, ali samo u posljednjoj ima čudotvorni štap (*virga*). Isti koristi Mojsije (vidi sl. 77), ali i čitav niz poganskih iscjelitelja ili mudraca (vidi sl. 82).



Ipak, Krist čudotvorac nije jednostavan odraz teksta u evanđeljima. Čudo – nadnaravno djelo, koje na trenutak ukida prirodne zakone – specifičan je fenomen *Nove religioznosti* u doba Carstva i nova tema u kasnoantičkoj umjetnosti. Jedan od najranijih primjera, međutim, nije vezan ni uz zagrobni kontekst, niti uz kršćanstvo, i nalazi se na javnom spomeniku, trijumfalnom stupu Marka Aurelija. Ondje je, u jednoj od epizoda ratnih operacija protiv barbara, prikazana neobična figura, više nalik stvorenju iz srednjovjekovnih legendi negoli olimpskim bogovima ili mitološkim čudovištima, kako širi ruke nad rimskim neprijateljima koje odnosi bujica vode.²⁰⁹ Činjenica da je *Čudo kiše* izazvalo raspravu o tome tko je pomogao rimskim legijama da odnesu pobjedu nad barbarima – sam Jupiter, kršćanski bog ili, pak, egipatski čarobnjak Arnufis kojega je Marko Aurelije pozvao u pomoć – znakovita je i puno govori o duhu vremena.²¹⁰ Čuda u tom svijetu nisu bila rijetkost, pa im je tako čak i filozofski nastrojeni car pridavao važnost. Ona predstavljaju kompetitivan vid nadnaravnih aktivnosti – od božanskih intervencija u hramovima do komercijalne djelatnosti raznoraznih šarlatana na javnim mjestima – te materijalni dokaz nečijeg poslanja. Ako je car Aleksandar Sever u svetištu svoje palače uz uobičajena olimpska božanstva doista štovao Orfeja, Mojsija, Apolonija iz Tijane i Krista – kako čitamo u *Carskoj povijesti* – tada je jedan od kriterija njegova izbora zasigurno bila i činjenica da su svi imali reputaciju čudotvorca: Mojsije je činio čuda u Egiptu i na dugom lutanju Izraelaca kroz pustinju; Apolonije iz Tijane, pitagorejac i putujući mistik iz 1. stoljeća, bio je poznat po čudima koja u Filostratovim opisima neobično podsjećaju na Kristova; Porfirije, Plotinov učenik, dodaje da su ih činili Apulej te brojni drugi.²¹¹ U

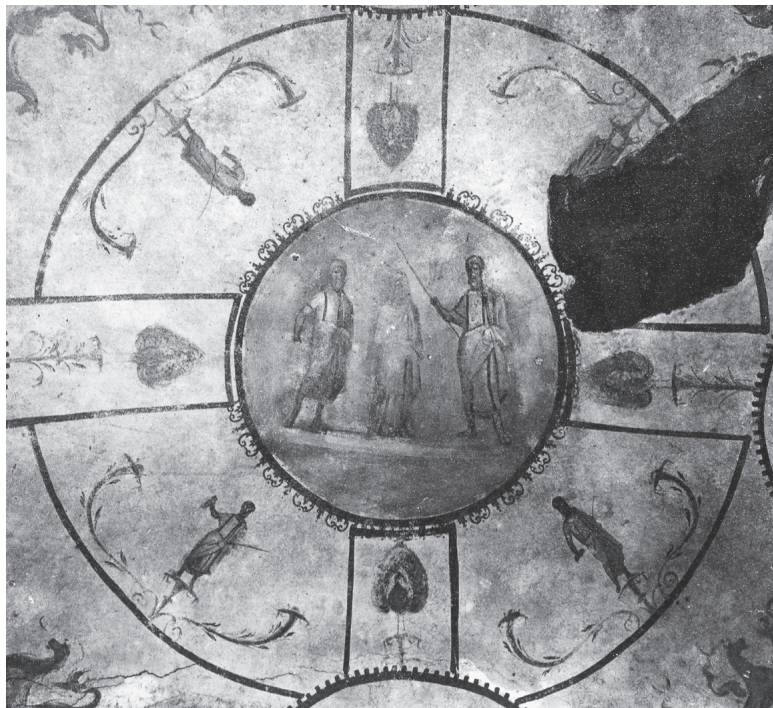
Numinom životopisu Plutarh kaže da su Pitagorina djela „mirisala na čudesa“.²¹² Kristovim učenicima, a poglavito Petru, također se pripisivala moć ozdravljenja – u *Djelima apostolskim* navodi se čak i uskrisenje – a znakovita je i epizoda sa Šimunom Magom, koji se u Jeruzalemu bavio vraćanjem te je ponudio apostolima da će za novac otkupiti njihovu tajnu moć.²¹³ Vidjeli smo, uostalom, da je tema Čudesnog izvora, u kojoj je Petar zamijenio Mojsija kao protagonista, jedna od najpopularnijih na reljefima kršćanskih sarkofaga (vidi sl. 78).²¹⁴ Stoljećima poslije, čuda su se nastavljala događati na njegovom grobu, kao i na grobovima drugih apostola i mučenika.²¹⁵ Sve to mora da je zbunjivalo vjernike, tako da sv. Augustin početkom 5. stoljeća osjeća potrebu naglasiti da kršćani ne vjeruju u Petra, već u Onoga u kojega je Petar vjerovao.²¹⁶

To ne znači da kršćani nisu uzimali za ozbiljno čuda koja su se dovodila u vezu s poganskim božanstvima i svetim ljudima, ali su ih pripisivali demonima, „nedovršenim bićima... plodovima neželjenog miješanja neba i zemlje... proizašlim iz nedozvoljene ljubavi anđela i ljudskih kćeri“.²¹⁷ No, i njihovi protivnici koristili su se istim argumentima; tako Celzo, govoreći o čudima koja su činili Krist i apostoli, kaže da je riječ o djelu „pokvarenih ljudi u koje je ušao zao demon“.²¹⁸ Strah i zazor od nadnaravnih sila i njihovih protagonista nije teško shvatiti; kada je trebalo pridobiti nove vjernike, čuda su bila ključni dokaz nadmoći jednoga boga nad drugim, što dolazi do izražaja u brojnim onovremenim tekstovima: „I dok je Ivan tako govorio, odjednom se Artemidin oltar rascijepio te raspao u mnogo dijelova i hram se napola srušio... A okupljeni Efežani uzviknuli su: Samo je jedan Bog! Ivanov Bog! Sada kad smo vidjeli tvoje čudesno djelo, preobratili smo se“.²¹⁹ Evanđelja, uostalom, prikazuju Krista kao čudotvorca i izlječitelja (*thaumaturgos*); stoga je u najranijoj ikonografiji često prikazivan sa štapom kojim uskrisuje Lazara, ozdravljuje bolesne ili pretvara vodu u vino.²²⁰ Neki istraživači misle da je ta uloga ujedno i najvažniji dio Kristove ikonografije.²²¹ Da se radi o bitnom elementu, posredno potvrđuje Euzebij; Isus, kaže on, nije upotrebljavao moć koju je posjedovao za vlastitu korist, niti se njome služio da bi začarao žene; izbjegavao je velike gradove gdje je bilo lako naći sljedbenike; jednom riječju, nije se „petljao u sve i pravio nadmoćan drugim ljudima“.²²²

Grčki sofist Filostrat sličnim riječima brani Apolonija iz Tijane i kaže za njega da nije razotkrivao svoje tajne na trgovima pred svima, za novce: „Neki su (za Apolonija) mislili da je čarobnjak,

Slika 82. Rim,
hipogej Aurelijevaca,
rano 3. st.

Netipična ikonografija zidnog oslika u grobnici ne dopušta nam sa sigurnošću govoriti o kršćanskom sadržaju. Figure s tankim štapom (*virga*) u ruci mogu podsjetiti na Krista i apostole, ali jednako je moguće u njima naslutiti prikaze filozofa – čudotvoraca, poput Apolonija iz Tijane. Scena u središnjem medaljonu, nalik na čin krštenja, vjerojatno predstavlja inicijaciju u neki misterijski kult, kakvih nije nedostajalo u doba *Druge sofistike*.



budući da se susretao s magima u Babilonu, Brahmanima u Indiji i gimnosofistima u Egiptu; to je laž koja proizlazi iz straha od nepoznatog.²²³ Naposljetku, zar nije i Platon puno toga naučio od svećenika i čarobnjaka u Egiptu, posluživši se njihovom mudrošću „kao slikar koji uzima crtež i na njega nanosi bogate boje“?²²⁴ Ulog u uzavreloj vjerskoj atmosferi kasne antike nije bio malen; bila je to borba za afirmaciju novih religija, koja se odvijala usporedo s potragom za vrhovnim božanskim pokroviteljem Carstva (sl. 82). Ali, dok su čuda u poganskom svijetu u slučaju pozitivnog ishoda pridonosila uvrštenju u sve brojniji panteon, sastavljen od raznih božanstava i svetih ljudi (vidjeli smo slučaj Aleksandra Severa i njegova lararija), dotle su za kršćane Kristova čuda bila dokaz jedine istinske vjere i poziv za odbacivanje svih ostalih.²²⁵ Utoliko njihova poruka može podsjetiti na sadržaj židovskoga ciklusa u Dura Europosu, gdje Jahvine intervencije u korist Izraela imaju jednako važnu ulogu. Tim je neobičnije što na poganskoj strani, osim rijetkih iznimki poput *Čuda kiše* na stupu Marka Aurelija, ne nalazimo ništa slično; nisu nam poznati primjeri Apolonijevih čudesnih ozdravljenja u antičkoj umjetnosti, a Filostrat tvrdi da nigdje nije vidio kipeve podignute njemu u čast.²²⁶ Čak ni Asklepije, bog ozdravitelj, nije bio prikazivan kako čini čuda, premda brojni zavjetni natpisi u

svetištima dokazuju njegovu iscjeliteljsku moć u očima vjernika.²²⁷ Nema sumnje da izostanak takvih tema u tradicionalnoj vjerskoj umjetnosti ukazuje na drugačije shvaćanje religioznosti; ono se očituje, među ostalim, kroz dominantno mjesto proročišta, čija uloga slabi usporedo sa sve većom prisutnošću čuda i čudotvoraca u kasnoj antici. Tekstovi poput Filostratovog *Života Apolonija iz Tijane* ili Porfirijevog *Plotinova života*, nastali su s namjerom da ispune određenu prazninu i dvojicu filozofa prikažu kao *božanske muševce*, djelomice zasigurno kao konkurente Kristu; takvi pokušaji nisu, međutim, mogli nadomjestiti tipologijsko tumačenje Starog i Novog zavjeta, kao što ni filozofska poduka u očima kršćana nije mogla zamijeniti učenje *Istinskog filozofa*. Jednostavno, poganski izvori obraćali su se „drugačijoj vrsti vjernika“, kako kaže Eric Dodds. To je ona vrsta koja nije tražila, niti dobivala definitivne odgovore: „Apolonije je dotaknuo mladu ženu i prošaptao nekoliko riječi i istog trena je osoba, za koju su svi mislili da je mrtva, otvorila oči, kao da se probudila iz sna...“ Još jedno od brojnih čuda? Filostrat, u dobroj filozofskoj tradiciji, ostavlja otvorenim sve mogućnosti: „Je li (Apolonije) primijetio u njoj iskru života, koja je promakla drugima? Ili se život doista bio ugasio, a on ga je ponovo upalio? Eto nedoumice koju nećemo lako riješiti, niti ja, niti oni koji su bili prisutni kada se to dogodilo.“²²⁸

Prikazi Kristovih čuda u likovnom smislu ne odudaraju od ostatka kršćanskog ukrasa u katakombama. Kao starozavjetne scene, i oni su sažeti prema načelu slike-znaka. Tako u temi Lazarova uskrisenja – ona zajedno s temama slijepca i paralitika prednjači u popularnosti među prikazima čudesnih ozdravljenja – vidimo Krista koji štapom dodiruje malu edikulu-mauzolej s umotanim tijelom pokojnika; s vremenom će se pojaviti Lazarova sestra i svjedoci, a grob će dobiti na važnosti, kao što je slučaj na fresci u katakombi ispod *Via Latina* iz sredine 4. stoljeća.²²⁹ Izlječenje uzetoga svodi se na motiv čovjeka koji na leđima nosi krevet, a sličnost s prikazom iste teme u Kršćanskoj kući u Dura Europosu (vidi sl. 47) navela je neke istraživače da pretpostave zajednički ikonografski predložak.²³⁰ Česte u katakombama, scene Kristovih čuda ipak posebno dolaze do izražaja na sarkofazima; André Grabar njihovu popularnost tumači sve većim zanimanjem za Kristovo povijesno djelo i lik, što vodi do napuštanja nekoć dominantnih simboličkih figura.²³¹ Umjesto njih javlja se novi ikonografski tip lijepoga Krista, izgledom nalik mladome Apolonu ili Dionizu koji će – uz kasnijeg



Slika 83. Sarkofag „na friz“, oko 330. Rim, Museo Nazionale

Prema Ernstu Kitzingeru, sarkofazi „na friz“ predstavljaju prvo, doista originalno ostvarenje kršćanske umjetnosti. Starozavjetne epizode nalaze se na poklopcu, s jednim od prvih primjera Kristova rođenja (sasvim lijevo), a pročelje sanduka ostavljeno je slobodno za friz s epizodama Kristovih čuda i Petrove trilogije (vidi detalj, sl. 78). Figure su izdužene i gusto poredane jedna do druge, a povezuje ih bogati repertoar gesta koje u sebi koncentriraju srž radnje.

Pantokratora – obilježiti kršćansku umjetnost u nadolazećim stoljećima (vidi sl. 64). Prikazi na sarkofazima demonstriraju likovni potencijal akumulacije slike-znaka: na jednom primjeru iz rimskog Nacionalnog muzeja nižu se (s desna na lijevo): 1. Lazarovo uskrsenje, 2. Petrovo nijekanje, 3. Izlječenje slijepoga, 4. Umnažanje kruha, 5. Svadba u Kani (pretvorba vode u vino), s Kristom koji se u pravilnim razmacima ponavlja kao glavni protagonist (sl. 83). To je samo jedan od brojnih sarkofaga „na friz“ (*Friessarkophage*), nastalih u rimskim radionicama u prvoj trećini 4. stoljeća, s gusto nanizanim figurama koje podsjećaju na one s Konstantinova slavoluka iz 315. godine.²³² Na njima dominiraju teme Kristovih čuda i Petrova trilogija (Nijekanje, Uhićenje i Čudesni izvor), dok su starozavjetne epizode najčešće premještene na poklopac sarkofaga. Sličnosti u stilu i ikonografiji ukazuju na pripadnost istoj, ili istim radionicama što ipak ne isključuje relativno veliku šarolikost u rasporedu pojedinih scena i načinu njihova prikaza, pa su rijetki potpuno istovjetni primjeri.²³³ Sarkofazi „na friz“ su prva, doista originalna likovna tvorevina kršćanske umjetnosti, reći će Ernst Kitzinger, a intenzitet poruke koju odašilju sasvim je novo likovno iskustvo: „Takav način prikazivanja cijelog niza događaja nema prethodnika u antičkoj zagrobnoj skulpturi. Kada je tema rimskog sarkofaga narativna, uobičajeno je da prikaz jednog mita zauzme čitavo pročelje sanduka, i to u epskoj širini... Cjelina je tako tvorila jednu sekvencu s jasnim narativnim jedinstvom. U slučaju kršćanskih sarkofaga na friz takvo jedinstvo ne postoji“.²³⁴ Simbolički po-

tencijal slike-znaka doveden je do vrhunca u zgusnutom principu ponavljanja i naglašen ritmom ujednačenih, uspravnih figura jednoličnih pokreta – njemački povjesničari umjetnosti govore o *parataktičnom nizanju* – koje ispunjaju cijelu visinu friza. Iako im mnogi odriču veliku likovnu vrijednost, možemo se složiti s Kitzingerom da „nikada u povijesti reljefnog sarkofaga nije bilo pokušaja da se kaže tako puno na tako malo prostora“.²³⁵

Zgusnuti niz Kristovih djela na sarkofazima „na friz“ dobro ilustrira važnost čudesnih ozdravljenja u svijetu kasne antike. Ta nije jenjala niti nakon pobjede kršćanstva u 4. stoljeću; Augustin ih je u Hiponu, u samo dvije godine, zabilježio sedamdeset.²³⁶ Međutim, do tada su se interesi kršćanskih umjetnika okrenuli u drugom smjeru, pa tako ikonografija Kristovih čuda dijeli sličnu sudbinu sa slikama-znakovima koji su nestali zajedno sa specifičnim zagrobnim dekorom u katakombama i na sarkofazima.

PRVE DOGMATSKE SCENE

Vidjeli smo da se najraniji ikonografski programi u katakombama i na sarkofazima sastoje od slika-znakova i simboličkih scena čiji je sadržaj sukladan osnovnim porukama kršćanske kateheze i tradicionalno podesan za ukras groba. To nisu svjedočanstva službene umjetnosti, vođene uputama učenih teologa, već izraz jednostavne pobožnosti i još nedovoljno strukturiranih ideja mlade kršćanske zajednice.²³⁷ Među njima ne nalazimo eksplicitne ilustracije dogmatskog sadržaja; u najranijoj kršćanskoj umjetnosti nema prepoznatljivih prikaza svećenika, niti reprezentativnih slika koje bi pokazivale hijerarhijski ustroj Crkve, premda kasnoantička umjetnost upravo za takvo što nudi veliki izbor ikonografskih rješenja. U to doba rijetki su, primjerice, portreti biskupa, premda već u 2. stoljeću čujemo sv. Ignacija Antiohijskog kako poručuje da je zajednica tamo gdje je biskup.²³⁸

Jedna od prvih scena koju možemo interpretirati kao dogmatsku odnosi se na ilustraciju događaja iz Matejeva evanđelja: tri muške figure, odjevene na orijentalan način (frigijska kapa, hlače), prilaze sjedećoj ženskoj figuri s djetetom u krilu, noseći darove i upirući prstom prema zvijezdi na nebu (sl. 84). U prikazu nije teško prepoznati temu mudraca (maga) iz Babilona koji se, vođeni zvijezdom, dolaze pokloniti novorođenom kralju.²³⁹ To je ona zvijezda

Slika 84. Adelfijin sarkofag (detalj), oko 340. Sirakuza, Museo archeologico

Iako se najveći broj primjera nalazi na poklopcima sarkofaga, tema Poklonstva mudraca ovdje je smještena po sredini sanduka, odmah ispod školjke s portretima pokojnika (vidi sl. 114). Mudraci su odjeveni u perzijsku odjeću (hlače i frigijska kapica), kako priliči došljacima s Istoka. Prvi pruža malome Kristu vijenac. U pozadini, jedva vidljive u niskom reljefu, su deve na kojima su doputovali iz Babilona.

koju će pjesnik Prudencije nekoliko stoljeća kasnije slaviti kao „veću od Sunca“, bez sumnje ciljajući na uvriježene usporedbe Krista sa Solom.²⁴⁰ „Gdje je Krist, tu je i zvijezda“ (*Ubi Christus et stella est*), reći će sv. Ambrozije.²⁴¹ Njezina pojava dodatno naglašava vezu s blagdanom Bogojavljenja (Epifanije) koji se u kršćanstvu slavi 6. siječnja, pa tako Poklonstvo predstavlja prvu ilustraciju Rođenja koja prethodi kasnijoj verziji djeteta položenog u jaslje.²⁴² Zarana se, međutim, ustalilo i alegorijsko tumačenje koje je u priči o magima vidjelo proširenje Božjega saveza na sve ljude i narode.²⁴³ Priča o mudracima s Istoka ima narativan karakter pa je tako Matejev tekst bio nadahnućem za nekoliko različitih epizoda koje će imati nejednak uspjeh u kršćanskoj umjetnosti.²⁴⁴ Poklonstvo je najpopularnija i najznačajnija među njima; istraživanja u katakombama pokazuju da po učestalosti zauzima peto mjesto među novozavjetnim scenama.²⁴⁵ Na sarkofazima je njezino omiljeno mjesto na poklopcu, gdje je, uz Jonu, najzastupljenija biblijska tema; među 45 primjera na sarkofazima iz Rima i Ostije, u samo trinaest slučajeva scena se spušta na stranice sanduka.²⁴⁶ Trojici mudraca katkad je pridodan stariji, bradati muškarac (sl. 85); tekst evanđelja daje naslutiti da je riječ o Josipu, ali mnogi su u njemu prepoznali starozavjetnoga proroka Bileama, objašnjavajući to činjenicom da su kršćanski pisci već zarana, vođeni tipologijskom interpretacijom, proroka dovodili u vezu s rođenjem Mesije.²⁴⁷



Slika 85. Ulomak sarkofaga, prva trećina 4. st. (oko 330?). Vatikan, Museo Pio Cristiano

Marija s Djetetom u krilu na ulomku poklopca sarkofaga bez sumnje je izvorno bila dio prikaza Poklonstva mudraca. Bradata muška figura u pozadini trebao bi biti Josip, ali zbog uvijek prisutne potrebe za tipološkim vezama Staroga i Novoga zavjeta ne treba isključiti mogućnost da je njegovo mjesto zauzeo prorok Bileam.



Rođenje Mesije uklapa se u univerzalnu poruku spasa koju smo prepoznali kao dominantan sadržaj prve kršćanske umjetnosti. Stoga nije neobično što je, u skladu s takvim tumačenjem i kraljevskom simbolikom (zvijezda i žezlo), scena Poklonstva nadahnuta uzorima iz carske umjetnosti. To su prikazi naroda na istočnim granicama Carstva u karakterističnoj perzijskoj odjeći, koji se dolaze pokloniti rimskom vla-

daru.²⁴⁸ Dokaz posudbe iz carske umjetnosti je i to što magi Krista često ne darivaju biblijskim poklonima – zlatom, tamjanom i smirnom – već umjesto toga donose pobjedničke vijence-krune. Zlatna kruna (*coronarium aurum*) uobičajen je poklon za cara prigodom velikih proslava; Konstancije je prima iz ruku senatora za posjeta Rimu 357. godine, a Euzebije opisuje brojna barbarska poslanstva u carskoj palači i darove koje donose Konstantinu, među njima i zlatne krune.²⁴⁹ Zvijezda na nebu, pak, ukazuje na rođenje vladara ili njegovo preuzimanje vlasti; susrećemo je na kovanicama krajem 2. stoljeća, a jedan prikaz mjeseca listopada na mozaiku iz El-Djema u Sjevernoj Africi, s dvije ženske figure koje upiru prstom u zvijezdu na nebu, možda se odnosi na proslavu rođendana cara Aleksandra Severa.²⁵⁰ Jasne aluzije na carsku ikonografiju navele su neke istraživače da pojavu teme Poklonstva datiraju tek u vrijeme nakon Milanskog edikta (313), kada se promijenio odnos Carstva prema kršćanima, a shodno tome i njihov odnos prema vlasti.²⁵¹ Međutim, volja kršćana za suradnjom s rimskom državom jasno dolazi do izražaja već u apologetskoj književnosti 2. i 3. stoljeća;²⁵² osim toga, vladavina Septimija Severa obilježena je ikonografijom trijumfa nad tradicionalnim neprijateljem, a prikaz poraženih Parta na javnim spomenicima mogao je dati povoda za nastanak teme

Slika 86. Rim, slavoluk Septimija Severa, 203.

Prikazi poraženih Parta na rimskim trijumfalnim spomenicima bili su odgovarajućim uzorom za temu Poklonstva mudraca. Za Grabara, ta je scena jedan od odlučujućih dokaza utjecaja službene carske umjetnosti na formiranje kršćanske ikonografije. Baš zbog toga, postavlja se pitanje je li mogla nastati prije 313. godine i mira koji je Konstatin osigurao Crkvi Milanskim ediktom.



u kršćanskoj umjetnosti (sl. 86). Najraniji oslici u Priscilinim katakombama (*Grčka kapela*) tradicionalno su datirani upravo u vrijeme toga vladara.²⁵³ Ipak, najbrojniji primjeri Poklonstva – oni na sarkofazima „na friz“ – pripadaju prvoj trećini 4. stoljeća, što nas dovodi u vezu s jednako intenzivnom Galerijevom propagandom nakon njegova perzijskog trijumfa (298), koja se mogla osjetiti i u Rimu, a koju je Kon-

stantin nakon pobjede kod Milvijskoga mosta (312) mogao iskoristiti za potrebe vlastite promocije.

No, bez obzira na to treba li prve primjere Poklonstva datirati na sam početak oslika u katakombama ili u doba nakon Milanskog edikta, možemo zaključiti da neznatna zastupljenost dogmatskih scena dodatno potvrđuje ono što smo prethodno doznali o prirodi prve kršćanske umjetnosti. Zajedništvo i egalitarizam rane kršćanske zajednice, na najbolji način utjelovljeni u katakombama, zahtijevali su simbole koji mogu djelovati kako na pojedinačnoj, tako i na općoj razini. Vidjeli smo da je Klement Aleksandrijski svojedobno ponudio mogući odgovor na takve zahtjeve, bez sumnje potaknut već postojećom praksom koja se počela širiti među vjernicima. Ali, potragu za novim, djelotvornim simbolima (odnosno, slikama-znakovima) trebalo je pomiriti s činjenicom da je u rimskoj zagrobnoj umjetnosti pojedinac oduvijek zauzimao središnje mjesto (sl. 87). Kontinuitet te tradicije dovest će do postupne transformacije u portret – ikonu sveca, pravu kršćansku kultnu sliku.²⁵⁴ U katakombama i na sarkofazima možemo, dakle, pratiti začetke jedne nove grane kasnoantičke umjetnosti, koja se nadovezuje na tradicionalne teme, motive i simbole, ostajući ujedno snažno povezana s domenom privatnog i obiteljskog. Njezina specifičnost prepoznat-

ljiva je u namjeri – prisutnoj od samog početka – da se ikonografski program čvrsto veže uz ideje i predodžbe zasnovane na tumačenju Svetoga pisma. Po tome se ona izdvaja iz šarolikog repertoara vjerske umjetnosti svoga vremena. Vezanost za dominantno simbolički svijet, koji se oslanja na parabole – kao što je ona o *Dobrom pastiru* – i na tipologijsko iščitavanje Starog i Novog zavjeta, uvjetovala je i odnos prema likovnoj formi: „Ne samo da kasnoantičkoj kulturi više nije bio neophodan mimetički iluzionizam naturalistički orijentirane umjetnosti, već je i sam njezin pokušaj da zavara (osjetila) postao suvišnim za sve koji su u slikama tražili istinu ili vjersku poduku“.²⁵⁵ Jednom riječju, *objektivnu stvarnost* više nije trebalo tražiti na zemlji, u prirodi, već s one strane nevidljive granice između neba i zemlje, što je otvorilo vrata sasvim novoj vrsti umjetnosti. Govoreći o Dura Europosu istaknuli smo da je ona bez sumnje rođena iz apologetskih nastojanja da se vjernicima i kroz

Slika 87. Sarkofag
Bebije Hertofile,
rano 4. st. Rim,
Museo Nazionale

Sarkofag Bebije Hertofile, s (nedovršenim) portretima pokojnika u središnjem medaljonu, ispod kojih vidimo pastira sa životinjama (ovca, koza, pas i govedo), ukrašen je tradicionalnim zagrobnim motivom valovitih strigila. Sarkofag je lijep primjer kombiniranja tradicionalne ikonografije s kršćanskim temama na poklopcu (vidi sl. 80), pri čemu lik pokojnika i dalje zauzima središnje mjesto.



likovni medij približe osnove kršćanske kateheze, kakve su propagirali tekstovi poput Hermina *Pastira*; no, čini se da je i afirmacija novih stilskih tendencija u umjetnosti 2. i 3. stoljeća, ponajprije sve izraženiji odmak u odnosu na tradicionalan klasični izraz, pridonijela pojavi kršćanske umjetnosti. Očekivano, prvi su se pokušaji dogodili u mediju slikarstva, koje je, u usporedbi sa skulpturom, bilo manje obilježeno grijehom idolatrije.

Bilješke

- ¹ Za spomenike i natpise na području Hrvatske vidi P. Selem i I. Vilogorac Brčić, *ROMIS. Religionum Orientalium monumenta et inscriptiones Salonitani (Signa et litterae, sv. 3)*, Zagreb, 2012; *idem. ROMIC I. Religionum Orientalium monumenta et inscriptiones ex Croatia I (Signa et litterae, sv. 5)*, Zagreb, 2015.
- ² Usp. J. Elsner, „Cultural Resistance and the Visual Image: the Case of Dura Europos“, u: *Classical Philology*, 96 (2001), 269-304.
- ³ Usp. Turcan, *Cultes orientaux*, n. dj., 9 i dalje.
- ⁴ Ipak, pretjerano je nagađati da bi mitraizam u drugačijim povijesnim okolnostima mogao biti uspješniji od kršćanstva, kako je u 19. stoljeću mislio Ernest Renan. Iz obilne literature o mitraizmu i dalje valja preporučiti Franza Cumonta, *The Mysteries of Mithra*, New York, 1956; za recentnije sinteze vidi R. Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, 1993; M. Clauss, *The Roman Cult of Mithras*, New York, 2000. Koristan uvid u raširenost mitraističke religije u Rimskom Carstvu u MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 188 i dalje. Dobar uvod u mitraizam na tlu Hrvatske i dalje je B. Gabričević, *Studije i članci: o religijama i kultovima antičkog svijeta*, Split, 1987.
- ⁵ Dobar primjer su sarkastični napadi kršćanskog pjesnika Prudencija na metroački kult i tauroboliju (*Prud. Perist. X*, 1011-1050).
- ⁶ Posebno je Ponovljeni zakon pun primjera Jahveova gnjeva.
- ⁷ 1 Mak I, 41.
- ⁸ *Ibid.* I, 43.
- ⁹ Usp. Th. Klauser, „Der Beitrag der orientalischen Religionen zur Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.*, 3 (1974), 361 i dalje. Klauser to naziva „trećim razdobljem“ židovske umjetnosti, određujući mu početak neposredno nakon skršenog ustanka 135. godine.
- ¹⁰ To je vrijeme Perpetuina mučeništva, vidi gore, str. 69.
- ¹¹ Vidi gore, str. 58.
- ¹² Klauser, *Beitrag der orientalischen Religionen*, n. dj., 361. Klauser među rane primjere ubraja i podne mozaike iz sinagoge u Beth Alfi, s prikazima Abrahamove žrtve i zodijaka, no ti su nekoliko stoljeća kasniji (5.-6. stoljeće); vidi B. Narkiss, „The Jewish Realm. Representational Art“, u: *Age of Spirituality*, 368. Za cjeloviti korpus židovskih simbola u dvanaest svezaka vidi E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, 1953-1965.
- ¹³ Usp. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton Univ. Press, 1968, 24-25 i sl. 48; vidi također *Age of Spirituality*, kat. br. 350. Klauser kaže da je prikaz arke nastao u okviru židovske umjetnosti (*Beitrag der orientalischen Religionen*, n. dj., 365), ali S. Charles-Murray je u pravu kada upozorava na uzore iz klasične ikonografije, povezane s mitskom prošlošću grada (*Rebirth and Afterlife. A study of the transmutation of some pagan imagery in early Christian funerary art*, BAR Series 100, Oxford, 1981, 100 i dalje).
- ¹⁴ Ne čini se vjerojatnim da bi prikaz iz vremena Severa nastao pod utjecajem kršćanske prakse, budući da nju ne možemo pratiti prije druge polovice 4. stoljeća.
- ¹⁵ Vidi C. H. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos. Final Report*, VIII, New Haven, 1956.
- ¹⁶ Sudeći prema veličini prostora za zajednički objed, kršćanska je zajednica mogla imati oko 60-ak članova, jedva nešto više od 1% stanovništva, procijenjenog na oko pet tisuća duša; usp. Baslez, *Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., 110. Međutim, prema istim kriterijima, niti židovska zajednica nije mogla biti puno brojnija.

- ¹⁷ Prikaze donosi A. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford, 1973.
- ¹⁸ *Ibid.* 36 i dalje. Najvjerojatnije vrijeme nastanka freske je posljednja četvrtina 2. stoljeća. Freske su prvi istraživači uspjeli samo zabilježiti, ne i konzervirati. Nažalost, veći je dio uništen ubrzo nakon otkrića.
- ¹⁹ Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 45 i dalje.
- ²⁰ Julije Terencije je bio tribun kohorte u 239. godini, što omogućava prilično precizno datiranje freske. Sličnost s prethodnim primjerom govori u prilog otprilike istom datumu i za prikaz Otesove žrtve; usp. Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 43 i dalje.
- ²¹ *Ibid.* sl. 30-33; također Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 45-46.
- ²² O tom fenomenu više u G. Bowersock, „Centrifugal Force in Late Antique Historiography“, u: Straw i Lim (ur.), *The Past Before Us*, n. dj., posebno 21. Želja za političkom emancipacijom u odnosu na Rim dovest će do rata koji će završiti porazom i uništenjem Palmire u vrijeme cara Aurelijana (271); njegov životopis u *Carskoj povijesti* uključuje opis trijumfalne povorke u kojoj je išla i zarobljena palmirska kraljica Zenobija, „okovana u zlatne lance“ (*SHA* XXVI, 26-34).
- ²³ Vidi Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 49 i dalje.
- ²⁴ Uz središnju scenu tauroktonije javlja se i čitav niz drugih epizoda koje čine mitraističku „svetu povijest“ (vidi Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 64-65). Uz to, prizori zajedničkog objeda (banketa), procesija, inicijacija, kao i misterijski simboli, dio su ikonografije specifičnoga „liturgijskog“ karaktera; usp. Turcan, *Mithra*, n. dj., 45 i dalje.
- ²⁵ Vidi J. M. C. Toynbee, *Art Treasures from the Temple of Mithras*, London, 1986. Sličan je nalaz, ovaj puta bez Mitre, onaj u Constanzu (antički Tomis) u Rumunjskoj, gdje su pronađeni ostaci mramornih skulptura iz vremena Severa, zakopanih sredinom 3. stoljeća. Skulpture predstavljaju čitav kasno-antički sinkretistički panteon: gradska Fortuna, nekoliko Hekata, Asklepije, Izida, Kibela, više primjeraka Tračkog konjanika, kao i jedna zmija, možda rijedak primjer Glikonova kulta; vidi MacMullen, *Paganisme*, n. dj., 193. Nalaz jedne obiteljske kapele (*lararium*) na ulazu u podzemno Mitrino svetište na San Martino ai Monti u Rimu, s kulturnim skulpturama i portretima, vjerojatno ukazuje na izvornu namjenu i scenografiju takvog sinkretističkog ansambla; vidi Vermeule, *Greek Sculpture, Roman Taste*, n. dj., 190; također S. Ensoli, „I santuari di Iside e Serapide a Roma e la resistenza pagana in età tardoantica“, u: *Aurea Roma*, 280-281 i kat. br. 146-160. Za Chiragan vidi gore, str. 78 i bilj. 203.
- ²⁶ Vidi Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 55-65; Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 25-27; dobre ilustracije u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 32, 66-71.
- ²⁷ Samuel I, 5, 3-5.
- ²⁸ Kr. I, 18, 20.
- ²⁹ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 27-30.
- ³⁰ Elsner, *Cultural Resistance*, n. dj., 274-275.
- ³¹ Kao i drugdje, kršćani su se okupljali u kućama privatnika koje su pojedinci stavljali na raspolaganje zajednici; međutim, već početkom 3. stoljeća susrećemo naznake građevina koje su namijenjene kršćanskom kultu, a koje suvremeni izvori nazivaju *sacraria*; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 176.
- ³² Vidi Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 52-55; također usp. F. W. Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt, 1983, 120 i dalje.
- ³³ Baslez podsjeća da zabrana datira još iz 1. stoljeća, vjerojatno iz vremena cara Domicijana (*Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., 72).

- ³⁴ Deichmann upozorava da teme koje se javljaju u Dura Europosu i u rimskim katakombama (Dobri pastir, Adam i Eva, Ozdravljenje oduzetog, Samarijanka na zdencu) ne slijede iste ikonografske uzore, što ukazuje na zajedničku katehezu, ali i postojanje različitih likovnih tradicija u najranijoj fazi kršćanske umjetnosti (*Einführung*, n. dj., 123). Za oslike u Kršćanskoj kući Erich Dinkler sugerira da je riječ o prvim primjerima novozavjetnih epizoda u kršćanskoj umjetnosti općenito (*Age of Spirituality*, kat. br. 360).
- ³⁵ Deichmann naglašava upravo taj vid programa, koji nema za cilj „prepričavanje biblijskih epizoda“, koliko izbor najznačajnijih svjedočanstava Kristova poslanja (*Einführung*, n. dj., 177).
- ³⁶ Kršćani (primjerice, Origen) prigovaraju Židovima doslovno čitanje biblijskog teksta, umjesto alegorijske interpretacije; usp. K. Weitzmann i H. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Dumbarton Oaks Collection, 1990, 179 i dalje.
- ³⁷ Stoga je teško složiti se s Klauserom da su u krilu židovske umjetnosti nastale ne samo nove teme, već i potpuno nove likovne formule (*Beitrag der orientalischen Religionen*, n. dj., 364).
- ³⁸ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 21.
- ³⁹ Datacija oslika prema vremenu preuređenja privatne kuće u kršćansko svetište, oko 240. godine; usp. Perkins, *Art of Dura-Europos*, n. dj., 29.
- ⁴⁰ Ta umjetnost odgovara obilježjima periferijske sredine kako ju je definirao Ljubo Karaman govoreći o srednjovjekovnoj umjetnosti hrvatskih krajeva („O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva“, u: Lj. Karaman, *Odabrana djela*, Split, 1986, 227 i dalje). U tom smislu, Baslez upozorava na regionalne specifičnosti kršćanstva u Siriji (*Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., 111), a Daniélou na snažno izražena „mesijanska iščekivanja“ u lokalnim židovskim zajednicama (*Eglise des premiers temps*, n. dj., 152-153). Regionalne specifičnosti su tim važnije uzmemo li u obzir činjenicu da velika židovska zajednica u Rimu ne pokazuje izraženu tendenciju prema upotrebi slike.
- ⁴¹ *Orient oder Rom*, Wien, 1901; o kontroverznoj osobi Josefa Strzygowskog i njegovom neospornom doprinosu proučavanju kasnoantičke umjetnosti vidi Elsner, *Birth of Late Antiquity*, n. dj., 358-379.
- ⁴² Biblijskih epizoda u židovskoj umjetnosti neće biti od 6. do 13. stoljeća; vidi Narkiss, u: *Age of Spirituality*, 368-369. Za neke kasnoantičke i ranobizantske primjere, u pravilu u mediju podnog mozaika, vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 342-343.
- ⁴³ Ponajprije K. Weitzmann, „Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments“, u: *Festschrift Theodor Klauser. Jahrbuch für Antike und Christentum, Suppl.-Bd., I* (1964), 401-415. Za potpuniji pregled tih interpretacija vidi R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, New York, 2000, 68 i dalje.
- ⁴⁴ M. Schapiro, „Ancient Mosaics in Israel: Late Antique Art – Pagan, Jewish, Christian“, u: *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. Selected Papers*, New York, 1979, 30.
- ⁴⁵ Općenito je, stilski gledano, religijska umjetnost kasnoga Carstva u najvećoj mjeri ovisna o oblikovnim principima helenističko-rimske umjetnosti, koliko god se na trenutke od njih udaljavala; usp. H. Brandenburg, „Ars humilis. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jahrhunderts nach Christus“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 78. Ikonografski tip Mitre tauroktona nije iznimka, najbliži mu je uzor klasični prikaz Pobjede (Viktorije) koja ubija bika (lijep primjer na fragmentu friza s Trajanova foruma; Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 178); vidi Turcan, *Mithra*, n. dj., 48.
- ⁴⁶ Nastanak prvih oslikanih katakombi oko 180-200: L. de Bruyne, „La Capella Greca di Priscilla“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 46 (1970), 291-330; na prijelazu iz 2. u 3. stoljeće: H. Brandenburg, „Überlegungen zur Ursprung

und Entstehung der Katakomben Roms“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd. 11 (1984), 11-50; najvećim dijelom nakon Valerijanovih progona (260): P.-A. Février, „A propos de la date des peintures des catacombes romaines“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 65 (1989), 105-135. Na brojne probleme pri dataciji katakombi upozorava J. Guyon, „Peut-on vraiment dater une catacombe“, u: *Boreas*, 17 (1994), 89-103. Prikaz kronologije po katakombama kod J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg, 2010, 318-322.

47 Dan. 3.

48 SHA XVIII, 29 (vidi gore, str. 58).

49 Hist. Ecc. VII, 18, 4. U nedostatku primjera koji bi potvrdili Euzebijeve navode, skloni smo zaključiti da se radi o praksi raširenoj među pojedinim gnostičkim sektama koje su i prije kršćana posegnule za slikom; vidi D. Milinović, „Što je vidio Euzebij? Prilozi za poznavanje kršćanske umjetnosti u doba Konstantina“, u: *Histria Antiqua*, 18-2 (2009), 73-79.

50 Clem. Al. Paedag. III, 59, 2.

51 Usp. Deichmann, *Einführung*, n. dj., 170 i dalje. Klementovi su simboli velikim dijelom vezani uz more i vodu; usp. H. Brandenburg, „Die Darstellungen maritimen Lebens“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 249-256.

52 Clem. Al. Strom. V, 28, 4; *Protrept.* X, 98. Klauser iz toga zaključuje da u Klementovo doba još uvijek nema kršćanske umjetnosti („Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 3 [1974], 328-337).

53 E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age before Iconoclasm“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), 85. S. Charles-Murray dovodi u pitanje ustaljenu teoriju o neprijateljstvu prema slici (*Rebirth and Afterlife*, n. dj., posebno 15-36). Za pitanje odnosa prema umjetnosti u Crkvi prvih nekoliko stoljeća vidi D. Stutzinger, „Die Christen und die Kunst“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 223-240; sažeti prikazi istog problema u Deichmann, *Einführung*, n. dj., 155-156, te Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 13-15.

54 A. Besançon, *L'image interdite*, Paris, 1994, 170. Na franačkom Zapadu odjek događaja u Bizantu izazvat će ponovo preispitivanje uloge slike u svetom prostoru, ali i umjereniji odgovor; suvremene tekstove donosi D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise et les Arts visuels*, Paris, 1991, 104. Neki od razloga za afirmaciju slike u kršćanskim kulturnim prostorima u D. Milinović, „Delectare, movere, docere. Quelques réflexions sur la justification des images dans le décor des édifices culturels chrétiens“, u: *Hortus Artium Medievalium*, 9 (2003), 241-246.

55 Sažeti prikaz odnosa između dvije zajednice kod Baslez, *Comment notre monde est devenu chrétien*, n. dj., posebno 66 i dalje; opširnije o istom Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., posebno 37 i dalje.

56 Grabar, *Beginnings*, n. dj., 27.

57 Istovremeno, takva situacija nije bila bez odjeka u suvremenoj literaturi; među najranijim svjedočanstvima je tekst o Polikarpovu mučeništvu (*Martyrium Polycarpi*), koje se zbilo 155. godine. Tekst je dostupan u hrvatskom prijevodu (B. Jozić) u ediciji *Crkveni oci. Apostolski oci I.*, Split, 2010, 111-124.

58 Među prvim primjerima su zidni oslici u konfesiji obiteljske kuće ispod crkve Svetih Ivana i Pavla u Rimu. Njihovu pojavu mnogi povezuju s ambicioznim hagiografskim programom pape Damaza (366-384); vidi F. Bisconti, „Il vinto nello pietas cristiana“, u: *Aurea Roma*, 399-403.

59 I kršćanska slika pakla stvorena je na klasičnoj pjesničkoj tradiciji, na opisima iz Homerove *Odiseje* (XI. knjiga) i Vergilijeve *Eneide* (VI. knjiga); usp. Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, n. dj., 133. Dakako, misao o Po-

sljedećem sudu u kršćanskoj literaturi prisutna je zarana, još u Ivanovom Otkrivenju; početkom 3. stoljeća nalazimo je, među ostalim, u Tertulijanovim djelima. Ipak, tragovi te tradicije u prvoj kršćanskoj umjetnosti samo su povremeni.

- ⁶⁰ Prvi su kršćani svjesni značenja Muke, ali oslobođenje od smrti za njih ne dolazi po smrti na križu, već kroz Kristovo učenje; usp. J. Kollwitz, *Das Christusbild des 3. Jh.*, Münster, 1953, 13-14.
- ⁶¹ K. von Schoenebeck, „Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin“, u: *Römische Mitteilungen*, 51 (1936), 239-336; R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Late Empire: Roman Art AD 200-400*, London, 1971, 11.
- ⁶² Usp. Brandenburg, *Ars humilis*, n. dj., 74.
- ⁶³ Kitzinger, *Cult of Images*, n. dj., 89.
- ⁶⁴ O značenju „dekora koji okružuje smrt“ u kasnoj antici, poglavito na sarkofazima, usp. P.-A. Février, „Une approche de la conversion des élites au IV^e siècle: le décor de la mort“, u: *Miscellanea historiae ecclesiasticae*, VI, Congrès de Varsovie, 1978 (Bruxelles, 1983), 22-46.
- ⁶⁵ S. Charles-Murray, „Artistic Idiom and Doctrinal Development“, u: R. Williams (ur.), *The Making of Orthodoxy, Essays in Honor of Henry Chadwick*, Cambridge Univ. Press, 1989, 292. Jedan od vodećih zagovaratelja laičkog utjecaja pri nastanku kršćanske umjetnosti bio je Theodor Klauser; usp., primjerice, „Erwägung zur Entstehung der altchristlichen Kunst“, u: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 76 (1965), 1-11. J. D. Breckenridge kao mogući razlog za brzi razvoj kršćanske umjetnosti u drugoj polovici 3. stoljeća ističe posljedice Decijevih progona sredinom 3. stoljeća. Pritom je posebno stradala crkvena hijerarhija, što je moglo dovesti do slabljenja autoriteta i privremenog gubitka kontrole nad zajednicom vjernika („Reception of Art into the Early Church“, u: *Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana*, Roma, 1978, 361-369). Vidi također Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., posebice 8-31; M. Charles-Murray, „The Emergence of Christian Art“, u: *Picturing the Bible*, 51-63.
- ⁶⁶ Usp. A. Ferrua, „Una nuova regione in SS. Marcellino e Pietro“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 46 (1970), 7-83; vidi također J. Guyon, *Le cimetière „aux deux lauriers“. Recherches sur les catacombes romaines*, Città del Vaticano, 1987, 288-303.
- ⁶⁷ Oslici u katakombama u najvećem dijelu nastali su do polovice stoljeća; vidi Février, *Approche de la conversion des élites*, n. dj., 29. S postupnim napuštanjem pokapanja u katakombama, u vrijeme pape Damaza započinje njihovo uređivanje, pri čemu se grobovima mučenika i papa (tzv. Papinska kript) nastoji dati monumentalniji izgled; vidi V. Flocchi Nicolai, F. Bisconti i D. Mazzoleni, *Les catacombes chrétiennes de Rome*, Brepols, 1999, 49 i dalje; skraćeni prikaz u V. Flocchi Nicolai, „Le catacombe cristiane: origini e sviluppo“, u: *Aurea Roma*, 301-308.
- ⁶⁸ U Raveni će se proizvodnja ukrašenih sarkofaga nastaviti i u narednim stoljećima, ali ti primjeri ne odražavaju običaje zajednice, već privilegiju rijetkih pojedinaca. Zanimljivo je i da su figuralni ukrasi na ravenkim sarkofazima sve rjeđi, kao da je za takvu vrstu ikonografije nestalo interesa.
- ⁶⁹ To su tzv. *Temple-tombs* (eng.) ili *Grabtempel* (njem.). Lijep primjer je grobnica Haterija iz Trajanova vremena, s bogatim skulpturalnim ukrasom, koji ponajbolje ilustrira likovnu raskoš rimskoga zagrobnog dekora; usp. Toynbee, *Death and Burial*, n. dj., 132. Vidi gore, str. 75.
- ⁷⁰ Čini se da je već krajem 2. stoljeća Crkva raspolagala grobljima u svom vlasništvu; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 178; Tertulijan (o. 200) govori o zajedničkoj kasi, odnosno, pogrebnoj pripomoći za najsiromašnije (*Apol.* XXXIX, 5-6). Hipolit spominje groblje u vlasništvu rimske

- kršćanske zajednice za vrijeme pape Zefirina (198-217); usp. Fiocchi Nicolai, *Catacombe cristiane*, n. dj., 301.
- ⁷¹ Naziv, koji se često dovodi u vezu s katakombama općenito, zapravo se odnosi na grobno područje (*area*) koje odgovara Kalistovim katakombama; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 179.
- ⁷² Fiocchi Nicolai, *Catacombes chrétiennes*, n. dj., 20-22.
- ⁷³ Već u 2. stoljeću nailazimo na kršćanske hipogeje, koji ukazuju na bogate naručitelje; dokazi su ipak brojniji za početak 3. stoljeća, kada treba datirati prve ukope u Papinskoj kripti Kalistovih katakombi ili u tzv. Grčkoj kapeli Priscilinih katakombi; usp. Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 178. Društvene razlike u katakombama mogu se pratiti od samih početaka, s čitavim podzemnim regijama koje su ostale bez kubikula i oslika; usp. Février *Approche de la conversion des élites*, n. dj., 34.
- ⁷⁴ Općenito o razvoju kulta svetaca u ovo doba vidi P. Brown, *The Cult of the Saints*, Univ. of Chicago Press, 1981; za Manastirine i druga salonitanska groblja i dalje je aktualna studija E. Dyggvea, *History of Salonitan Christianity*, Oslo, 1951 (*Povijest salonitanskog kršćanstva*, Split, 1996). Novija istraživanja u N. Duval, „Le culte des martyrs de Salone à la lumière des recherches récentes à Manastirine“, u: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 134/2 (1990), 432-453; također N. Duval, E. Marin i C. Metzger (ur.), *Salona III: Manastirine* (Collection de l'Ecole Française de Rome, 194/3), Rome – Split, 2000.
- ⁷⁵ Ornamentalni motivi predstavljaju polovicu svih ukrasa u katakombama; usp. J. Guyon, „Le décor des cimetières chrétiens au tournant du IV^e siècle. Reflet et miroir d'une 'Nouvelle société'?“, u: *Crise et redressement dans les provinces européennes de l'Empire, Actes du colloque de Strasbourg*, 1981, 49-61.
- ⁷⁶ Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., 328-331.
- ⁷⁷ *Christian Iconography*, n. dj., 8.
- ⁷⁸ Vidi također Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 109.
- ⁷⁹ Taj ukus naginje blještavom, skupocjenom i šarolikom; usp. MacMullen, *Some Pictures in Ammianus Marcellinus*, n. dj., passim.
- ⁸⁰ *Plin. Nat. Hist.* XXXV, 2.
- ⁸¹ Usporedo s oslicima u grobnicama, sarkofazi dionizijske tematike najdugevećnji su mitološki sarkofazi; usp. R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris, 1966. U okviru serije publikacija o antičkim sarkofazima (ASR) četvrti je svezak posvećen dionizijskim sarkofazima (F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, 1968-74).
- ⁸² Dovoljno je prisjetiti se tragičnih gesta na trijumfalnom stupu Marka Aurelija, koje su postale dijelom repertoara na brojnim sarkofazima s prikazima bitaka između Rimljana i barbara i koje su morale biti još svježije u pamćenju kršćanskih umjetnika.
- ⁸³ *Or. de deitate Filii et Spiritus sancti* (prema: R. M. Jensen, „Early Christian Images and Exegesis“, u: *Picturing the Bible*, 79-80, bilj. 21).
- ⁸⁴ Spomenuti primjer dio je atipičnog oslika u katakombi; za Grabara, stil ima malo toga zajedničkog sa slikarstvom u drugim kršćanskim grobnicama (*Beginnings*, n. dj., 225 i dalje).
- ⁸⁵ Rijetki prikazi ne govore nedvosmisleno u prilog kršćanskoj interpretaciji; jedan od tih, reljef na nadgrobnoj ploči Elije Afanacije s prikazom bičevanja ženske osobe (kraj 3. st.), može se tumačiti i kao ritual plodnosti vezan uz drevne Luperkalije; usp. H. Solin i H. Brandenburg, „Paganer Fruchtbarkeitsritus oder Martyriumsdarstellung?“, u: *Archäologischer Anzeiger* (1980), 271-284. Sličnu situaciju imamo u Teklinim katakombama, gdje je na jednoj fresci prikazana ženska figura privezana uza stup; usp. F. Bisconti,

- „Il vinto nella pietas cristiana“, u: *Aurea Roma*, 401 i sl. 4. Prvih sigurnih prikaza mučeništva neće biti sve do kraja 4. stoljeća.
- ⁸⁶ Čini se da su za većinu oslika u ranijim kršćanskim katakombama odgovorni majstori iz posebnog ceha znani kao „kopači“ (*fossores*), koje često nalazimo prikazane na zidovima; vidi Charles-Murray u: *Picturing the Bible*, 55. Kasnije se javljaju i znatno reprezentativniji primjeri koji odaju bogatije naručitelje i rad dobrih majstora, primjerice u spomenutoj grobnici na *Via Latina* iz sredine 4. stoljeća.
- ⁸⁷ „Ako je ideja prisutna, kist možemo poštedjeti pretjeranog truda“ (prema: E. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1972 [4. izd.], 175).
- ⁸⁸ O Plotinovu utjecaju na srednjovjekovnu estetiku vidi Grabar, *Origines de l'esthétique médiévale*, n. dj., 37 (članak „Plotin et les origines de l'esthétique médiévale“ izvorno objavljen u *Cahiers archéologiques*, I, 1945); vidi također E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, New York, 1968, 25-32 (izvorno njemačko izd. 1924).
- ⁸⁹ *Aug. Conf. X*, 34, 53 (prema: Aurelije Augustin, *Ispovijesti*, preveo S. Hosu, Zagreb, 1973).
- ⁹⁰ Friedrich Gerke jedan je od posljednjih značajnih istraživača koji su dijelili ranokršćansku umjetnost od kasnoantičke i u njima vidjeli dvije zasebne, neovisne cjeline (*Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden, 1967).
- ⁹¹ *Homil. 11 in laudem S. Euphemiae* (prema: Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*, Paris, 1879, 63-64).
- ⁹² Grabar, *Beginnings*, n. dj., 218. Obiteljska kuća (*domus privata*) pripada ranom 3. stoljeću; o razvojnim fazama te o instalaciji kršćanskog sadržaja u drugoj polovici 4. stoljeća vidi B. Brenk, „Le costruzioni sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo“, u: *Aurea Roma*, 156-158. Za oslike iz 3. i 4. stoljeća vidi H. Mielsch, „Zur Stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 158 i dalje. Što se vremena nastanka oslika u konfesiji tiče, Bisconti (u: *Aurea Roma*, 400-401) ih povezuje s hagiografskim programom pape Damaza (366-384), a Brandenburg govori o kraju 4. stoljeća (*Ancient Churches of Rome*, n. dj., 159). *Terminus ante quem* je izgradnja bazilike Svetih Ivana i Pavla, oko 410. godine.
- ⁹³ O nastanku crkve i titularima više u Ch. Pietri, *Roma Christiana. Recherches sur l'Eglise de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Miltiade à Sixte III (311-440)*, Ecole Française de Rome, 1976, 481 i dalje; o likovnom programu i fenomenu privatne pobožnosti među rimskom aristokracijom u 4. stoljeću vidi A. Munk, „Domestic Piety in Fourth Century Rome: a Relic Shrine beneath the Church of SS. Giovanni e Paolo“, u: *Hortus Artium Medievalium*, 15 (2009), 7-19. Zahvaljujem autorici na fotografijama koje mi je ljubazno stavila na raspolaganje.
- ⁹⁴ Usp. Mielsch, *Stadtrömische Malerei*, n. dj., 196 i dalje.
- ⁹⁵ Svoj će konačni oblik dobiti upravo u vrijeme *Druge sofistike*, s Hermogenom iz Tarsa (2. st.). U Bizantu će ostati sastavni dio obrazovanja sve do 15. stoljeća; usp. H. Maguire, „Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), 113 i dalje.
- ⁹⁶ *Prud. Perist. IX*, 9-98; *XI*, 125-144. Zanimljivo je da se gotovo svi opisi likovnih djela u tekstovima kršćanskih pisaca 4. stoljeća odnose na prikaze mučeničke smrti; osim kod Prudencija i Asterija iz Amazije nalazimo ih kod sv. Bazilija Cezarejskog (mučeništvo sv. Barlama) te Grgura Nisenskog (mučeništvo sv. Teodora). Vidi J.-M. Fontanier, „Christus Imago Dei: art et christologie dans l'oeuvre de Prudence“, u: *Recherches Augustiniennes*, 21 (1986), 117-137.
- ⁹⁷ W. Raeck, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart, 1992, posebno 145-153. Takva tendencija dolazi

do izražaja ponajviše u kršćanskoj umjetnosti, u procesu posezanja za biblijskim temama i motivima u interpretaciji svijeta (*interpretatio christiana*), ali ista evolucija vidljiva je i u tradicionalnim mitološkim prikazima, o čemu više u narednim poglavljima.

- ⁹⁸ Već smo ga susreli na istaknutom mjestu u Kršćanskoj kući u Dura Europosu; vidi gore, str. 149.
- ⁹⁹ Vidi N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen, 1980.
- ¹⁰⁰ R. Turcan, *L'art Romain dans l'histoire*, Paris, 1995, 171.
- ¹⁰¹ Usp. Deichmann, *Einführung*, n. dj., 175.
- ¹⁰² Vidi, primjerice, Ez. 34, 17-24; ili Ps. 23 (*Jahve je pastir moj / ni u čemu ja ne oskudijevam / na poljanama zelenim on mi daje odmora*).
- ¹⁰³ A. Nestori bilježi 85 primjera u rimskim katakombama (*Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1993); H. Leclercq navodi više od tri stotine primjera u ranokršćanskoj umjetnosti (*DACL*), XIII. 2, col. 2272); M. Dulaey njih 900 („*Des forêts de symboles*“: *L'initiation chrétienne et la Bible*, Paris, 2001, 61)! No, postavlja se pitanje u kojoj je mjeri riječ o tradicionalnoj (poganskoj), odnosno, kršćanskoj poruci; vidi W. N. Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“*. *Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja* (Römische Quartalschrift, 34. Supplementheft), Rom – Freiburg – Wien, 1977.
- ¹⁰⁴ Vidi Kollwitz, *Christusbild, passim*. Za prikaze Krista u ranokršćanskoj umjetnosti na tlu Hrvatske vidi N. Cambi, „La figure du Christ dans les monuments paléochrétiens de Dalmatie“, u: *Disputationes Salonitanae* 1970 (Split, 1975), 51-68.
- ¹⁰⁵ Vidi, primjerice, reprezentativni mozaik iz Salone u Arheološkom muzeju u Splitu (J. Meder, *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, Zagreb, 2003, 109) ili onaj iz Panika u Bosni i Hercegovini (Đ. Basler, *Kršćanska arheologija*, Mostar, 1986, 42). U oba slučaja, životinjski je svijet krajnje reduciran. Orfej je čest ukras i na keramičkom posuđu; vidi primjere u *Aurea Roma*, kat. br. 323-324.
- ¹⁰⁶ Za S. Charles-Murray, Orfej je „jedan od kasnoantičkih kulturnih simbola *par excellence*“, ravan Homeru, ali i *theologos*, poznavatelj bogova i nastanka svijeta (*Rebirth and Afterlife*, n. dj., 37 i dalje). O ulozi Herakla i drugih bogova-smrtnika u kasnoj antici vidi G. Fowden, *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton Univ. Press, 1986, 29.
- ¹⁰⁷ Zanimljivo je da unatoč omiljenosti u umjetnosti, Orfej sa životinjama nije čest motiv u poganskom zagrobnom dekoru; usp. Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 44.
- ¹⁰⁸ Sudeći prema oslicima u sinagogi u Dura Europosu, ta je asimilacija započela već u krugu židovske umjetnosti; vidi H. Stern, „Orphée dans l'art paléochrétien“, u: *Cahiers archéologiques*, 33 (1974), 1-16. Također vidi Dulaey, *Des forêts de symboles*, n. dj., 80.
- ¹⁰⁹ *Protrep*. 1. Utoliko je poruka bliska antičkoj filozofiji, poglavito Platonu; usp. Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 48; također vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 41-42.
- ¹¹⁰ *De Jacob*. II, 9, 39.
- ¹¹¹ Lijep primjer u rimskoj grobnici obitelji Nazona iz kasnog antoninskog doba; usp. J. Fink, „Gemälde im Grab der Nasonier“, u: *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts*, 6 (1953), 58-70.
- ¹¹² Literarne reference odnose se prije svega na evanđelja (Lk. 15, 4-5; Mt. 18, 12-13; Iv. 10, 2-16), ali i na katehetske tekstove poput Hermina *Pastira* iz sredine 2. stoljeća. Treba, međutim, primijetiti da je popularnost Dobrog

- pastira tijekom 3. stoljeća znatno izraženija u zagrobnom dekoru nego u tekstualnim izvorima i da motiv nije posebno čest u molitvama, što baca zanimljivo svjetlo na odnos između slike i teksta u prvoj kršćanskoj umjetnosti; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 77-78.
- ¹¹³ Vidi Th. Klauser, „Der Schafräger als Geleiter der Seele auf ihrer Jenseitsreise“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 9 (1982), 225-227; za Klausera, to je ujedno i dokaz da prikazani pastir ima značenje *psihopompa*. Ne smijemo zaboraviti i simboliku pastira u kontekstu krštenja, poglavito u smislu već spomenutog psalma (Ps. 23); usp. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 39.
- ¹¹⁴ *Repertorium*, I, br. 29.
- ¹¹⁵ G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, München, 2000, 16-20.
- ¹¹⁶ F. Gerke, „Der Ursprung der Lämmerallegorie“, u: *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, 33 (1934), 192; *idem*, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 1973, 39-40. To isto tako daje za pravo Deichmannu koji simbol pastira ne tumači kao zamjenu za Krista, već u smislu apstraktnih (moralnih) kategorija koje su bile općenito prihvatljive u svijetu kasne antike te su s vremenom dobile kršćanski predznak.
- ¹¹⁷ E. Dassmann, „Die Szene Christus-Petrus mit dem Hahn“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 8 (1980), 527. To nas bogatstvo značenja ne treba smetati, kaže Dassmann, ali služi kao upozorenje da ćemo u svakom ikonografskom istraživanju naići na teško odredive granice između objektivnog sagledavanja činjenica i nužno subjektivne interpretacije.
- ¹¹⁸ *Repertorium*, I, br. 773. Zbog njihove specifične ikonografije, reljefi su jedan od najzanimljivijih primjera kršćanske umjetnosti iz vremena prije Konstantina; vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 372-373; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 200.
- ¹¹⁹ Sličnost s Asklepijem posebno ističe T. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, 1993, 69-72. Deichmann (*Einführung*, n. dj., 138) ipak upozorava na razlike u odnosu na antička božanstva te daje prednost utjecaju tradicionalnoga ikonografskog tipa „filozofa“; pritom ukazuje na sličnost s prikazom Ivana Krstitelja (primjerice, na sarkofagu iz Sta Maria Antiqua u Rimu = *Repertorium*, I, br. 747; sličan primjer u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 139). U prilog takvom tumačenju ide i pojava ženske figure pored Krista, koja podiže ruku u gesti govora, što je tipičan motiv na filozofskim sarkofazima, gdje obično utjelovljuje jednu od Muza.
- ¹²⁰ *Herm. Past.* XXV, 5, 1-7 (prema: *Hermin Pastir. Apostolski oci III.* prijevod B. Jozić, Split, 2011).
- ¹²¹ O autentičnosti Perpetuina svjedočanstva vidi Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 47-53. Danas je prihvaćen nastanak teksta u vrijeme Severovih progona, između 203. i 210. godine; vidi T. J. Heffernan, „Shifting Identities: from a Roman Matron to *matrona Dei* in the *Passio Sanctorum Perpetuae et Felicitatis*“, u: Marinković i Vedriš, *Identity and Alterity*, n. dj., 1-15.
- ¹²² *Repertorium*, II, br. 297; za detaljni prikaz splitskoga sarkofaga vidi N. Cambi, *Sarkofag Dobroga pastira iz Salone i njegova grupa*, Split, 1994.
- ¹²³ Th. Klauser, „Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 3 (1960), 112-142.
- ¹²⁴ Cambi za sarkofag kaže da je kriptokršćanski, „promišljena kreacija koja iskazuje jedan novi duh“ (*Sarkofag Dobroga pastira*, n. dj., 52 i 57); sličnog je mišljenja J. M. C. Toynbee, „The Religious Background of some Roman Sarcophagi of North Italy and Dalmatia“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 18 (1975), 16-18. Drugačije Koch, koji izražava sumnju u kršćansko značenje pastira (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 20).

- ¹²⁵ Vrata podzemnog svijeta i pastir *psihopomp* dolaze zajedno i na mitološkim sarkofazima 2. stoljeća, tako na bogato ukrašenom sarkofagu iz Velletrija u Italiji, uz scenu Herakla i Alkestide (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 229-230). M. Lawrence datira sarkofag oko 200. godine i pastira dovodi u vezu s Dobrim pastirom, ali ne nudi odgovor na pitanje što radi zajedno s bogovima i herojima („The Velletri Sarcophagus“, u: *American Journal of Archaeology*, 69/3 [1965], 211-212).
- ¹²⁶ Vidi Grabar, *Beginnings*, n. dj., 225 i dalje. Riječ je o otkriću koje je „u mnogočemu promijenilo naše shvaćanje razvoja kasnoantičke i ranokršćanske umjetnosti“ (W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth Century Roman Painting*, University Park i London, 1986). Općenito je prihvaćena datacija oko sredine 4. stoljeća; D. H. Wright vidi stilске sličnosti s reljefima na postolju Teodozijeva obeliska i predlaže dataciju prema kraju 4. stoljeća („Pagan Theology in the Via Latina Catacomb“, u: *Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, IX [1983], 71). Schumacher misli da je poruka mitološkog ciklusa – shvaćena kao alegorija čovjekove borbe protiv zla – bila prihvatljiva jednako poganima i kršćanima („Reparatio vitae. Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom“, u: *Römische Quartalschrift*, 66 [1971], 125-153). U prilog takvom tumačenju možda možemo navesti i dosta kasniji primjer Heraklovih poslova na tzv. Katedri sv. Petra, karolinškom radu iz druge polovice 9. stoljeća; vidi J.-P. Caillet, „L'Antique dans les arts du Moyen Age occidental: survivances et réactualisations“, u: *Perspective*, 1 (2007), 101.
- ¹²⁷ Već polovicom 4. stoljeća broj primjera je zanemariv; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 91-92. Istovremeno nestaje i tip Krista-Orfeja, ali mitski pjevač ostaje uzor Davidu; vidi G. M. A. Hanfmann, „The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith“, u: K. Weitzmann (ur.), *Age of Spirituality: a Symposium*, New York, 1980, 87-88.
- ¹²⁸ Među njima je vjerojatno najdojmljivija ikona Krista Pantokratora sa Sinaja iz 6. stoljeća (*Age of Spirituality*, kat. br. 473).
- ¹²⁹ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 84. Dodajmo i da je siringa Panovo glazbalo; ima je i Silvan, a Kibelin mladi ljubavnik Atis (u orijentalnoj nošnji i s frigijskom kapicom poput Orfeja) često je okružen različitim instrumentima; usp. P. Selem, „Quelques indices sur les relations entre les divinités autochtones et orientales en Dalmatie romaine“, u: Sanader, *Illyrica antiqua*, n. dj., 425-431.
- ¹³⁰ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 107.
- ¹³¹ Himmelmann opisuje enigmatični program oslika u grobnici Aurelijevaca kao „ikonografiju u službi religioznosti koja znatno odudara od one službene“, što ne možemo shvatiti drugačije nego kao pripadnost nekoj gnostičkoj sekti (*Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni*, Wiesbaden, 1975, 26); slično i Grabar, *Beginnings*, n. dj., 108.
- ¹³² *Iren. Adv. haer.* I, 25, 6. Euzebije govori o portretima Krista, Petra i Pavla među nekršćanima u Palestini (*Hist. Ecc.* VII, 18, 4). Vidi gore, 153.
- ¹³³ Usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 71. To je upravo suprotno primjerima iz Dura Europosa, gdje je slika u svetištima bila u funkciji isticanja specifičnosti pojedine vjerske zajednice.
- ¹³⁴ Vidi Elsner, *Imperial Rome*, n. dj., 152-3. Sličan je sarkofag iz muzeja u Napulju (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 125), s time da ovdje ženska figura nije doživjela nikakve promjene.
- ¹³⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 130, 132-3, 138, 140, 147-8. Istraživači su i ranije ukazivali na sličnost između Endimiona i Arijadne s jedne te Jone s druge strane; vidi, primjerice, M. Lawrence, „Three Pagan Themes in Christian Art“, u: *De Artibus Opuscula*, 40 (= *Festschrift Erwin Panofsky*), New York, 1961, 327. Treba reći da je i Dioniz mogao biti prikazan kako opušteno leži, potpuno nag, u hladu vinove loze, tako na rimskom reljefu od terakote, danas u

Louvreu (*Age of Spirituality*, 402 i sl. 58), na jednoj bjelokosnoj piksidi (*ibid.* kat. br. 385) ili na kasnoantičkoj tkanini iz Egipta (*ibid.* kat. br. 390). Helmut Sichtermann upravo u nagom Dionizu, a ne u pastiru Endimionu, vidi uzor kršćanskome Joni („Der Jonaszyklus“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 245).

¹³⁶ Usp. Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 271-272; 282-283.

¹³⁷ *Ibid.*, 187 i dalje.

¹³⁸ Za razliku od mozaika u dvije niše deambulatorija, oni u kupoli nisu sačuvani, ali su nam djelomice poznati zahvaljujući crtežima Francesca d'Ollande iz 1538. godine; vidi J. Wilpert i W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg, 1976, 301-302. Dobar prikaz u Brandenburg, *Ancient Churches of Rome*, n. dj., 272 i VII, 9-11; također usp. Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 137. Ista ikonografija raja mogla je biti prihvatljiva i židovskim vjernicima, pa se tako eroti javljaju zajedno s personifikacijama godišnjih doba na jednom sarkofagu iz Nacionalnog muzeja u Rimu, čiji je židovski karakter jasno naznačen velikom menorom u medaljonu koji pridržavaju dvije krilate Pobjede (*Age of Spirituality*, kat. br. 346).

¹³⁹ Još uvijek se vode polemike o tome je li to carski mauzolej Konstantinova sina Konstanta ili grob nepoznatog dostojanstvenika; usp. A. Arbeiter, „Das Kuppelmosaik von Centelles“, u: A. Demandt i J. Engemann (ur.), *Konstantin der Grosse, Kolloquiumsband*, Trier, 2006, 109 i dalje. Kombinacija biblijskih epizoda i realističnih motiva koji ilustriraju vlasništvo i bogate posjede česta je na sarkofazima, ali se može javiti i izvan zagrobnog konteksta: tako biskup Asterije iz Amazije, autor gore citiranog opisa slike s mučeništvom sv. Eufemije, u jednoj propovijedi spominje tkanine na kojima se zajedno javljaju prizori Kristovih čuda i scene iz lova, u čemu moramo naslutiti miješanje vjerskog sadržaja sa staleškim simbolima; usp. Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 23-24.

¹⁴⁰ Vidi također Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 115-7.

¹⁴¹ Primjeri u lunetama arkosolija – mjesta najbliža ukopu – brojčano nadmašuju čak i Dobrog pastira. Zajedno s prikazom pokojnika, ta su dva motiva najčešća kombinacija na freskama u katakombama i na reljefima sarkofaga; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 72-75 i 85-87. Lijep primjer s groblja znanog kao *Coemeterium Maius* u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 104.

¹⁴² Lijep primjer gotovo „fajumskog“ portreta u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 118. S rastućim utjecajem svetačke ikonografije nakon sredine 4. stoljeća sve važnija postaje ideja svetačkog posredovanja i zagovora; o tomu svjedoče primjeri poput freske u luneti arkosolija u Domicilnim katakombama, s prikazom pokojnice Venerande (u stavu oranta) u društvu sv. Petronile (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 231) ili, pak, pojedinačni prikazi svetica (poglavito sv. Agneze) u stavu oranta. Pojedinačni prikazi svetačkih figura najbrojniji su na čašama sa zlatnim dnom, koje su čest nalaz u katakombama, pa možemo govoriti o njihovoj dominantno zagrobnoj namjeni; usp. L. Grig, „Portraits, Pontiffs and the Christianization of the Fourth-Century Rome“, u: *Papers of the British School at Rome*, 72 (2004), 220.

¹⁴³ U okviru *Lebenslauf* ciklusa javlja se i motiv prvog pranja djeteta, što će uskoro postati sastavnim dijelom scene Kristova rođenja u bizantskoj umjetnosti. Motiv je također prisutan u dionizijskom ciklusu, ali i u herojskim ciklusima, tako Ahilejevu ili Aleksandrovu, gdje naglašava božansko podrijetlo djeteta; vidi A. Hermann, „Das erste Bad des Heilands und des Helden“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 10 (1967), 64 i dalje za ranokršćanske primjere. O drugim primjerima posudbe iz antičke umjetnosti u ciklusu Kristova djetinjstva vidi E. Jastrzebowska, „Das antike Erbe in der Ikonographie der Kindheitsevangelien Christi“, u: *Boreas*, 16 (1993), 122 i dalje.

- ¹⁴⁴ Sigurna identifikacija pokojnice moguća je, dakako, samo u slučaju postojanja natpisa s imenom, ali brojni primjeri ukazuju na „opstanak“ portreta u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti; vidi R. M. Bonacasa Carra, „Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana“, u: *Aurea Roma*, 317-322.
- ¹⁴⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 94-5.
- ¹⁴⁶ Brojevi 24, 17.
- ¹⁴⁷ Na starozavjetni tekst pozivaju se, među ostalima, sv. Justin Mučenik i sv. Irenej Lionski u 2., ili Origen i sv. Ciprijan u 3. stoljeću; vidi E. Kirschbaum, „Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen“, u: *Römische Quartalschrift*, 49 (1954), 129-172; također Ch. Pietri, „Les premières images de Marie en Occident“, u: *Studi di Antichità Cristiana*, 40 (1989), 592-593.
- ¹⁴⁸ Usp. P-A. Février, „Les peintures de la catacombe de Priscille“, u: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 71 (1959), 301-319. Sličan se motiv (u ovom slučaju to je ženska figura koja diže ruku i pokazuje prema zvijezdi) javlja na carskom novcu kovanom u vrijeme kratkotrajne Pertinaksove vladavine (193), što upućuje na moguće uzore u carskoj ikonografiji; usp. Alföldi, *Insignien und Tracht*, n. dj., 85.
- ¹⁴⁹ U Domicilinin katakombama ti su prikazi poput friza koji se prostire uzduž zidova kubikula; vidi F. Bisconti u: F. Niccoli et al., *Catacombes chrétiennes*, n. dj., sl. 95-96 i 131. Zanimljivo je da su prikazi profesije češći u slikarstvu katakombi nego na reljefima sarkofaga, što govori o različitom društvenom profilu naručitelja. Društveni položaj pokojnika na sarkofazima manifestira se u odabiru biografskih tema (lov, bitka), ali i detalja kao što je odjeća; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 70.
- ¹⁵⁰ Guyon, *Le décor des cimetières*, n. dj., 59.
- ¹⁵¹ Vidi katalog primjera iz 3. i 4. stoljeća u E. Jastrzebowska, „Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des III^e et IV^e siècles“, u: *Recherches Augustiniennes*, 14 (1979), 3-90. Od 144 obrađena primjera, njih 35 dolazi iz kršćanskog okruženja (21 u slikarstvu katakombi i 14 na reljefima sarkofaga).
- ¹⁵² *Porph. Vita Plot.* XXIII, 29-38.
- ¹⁵³ Jastrzebowska, *Scènes de banquet*, n. dj., 38-39.
- ¹⁵⁴ Tako u Mitrinu i Kibelinu kultu; usp. Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, n. dj., posebno 99-131.
- ¹⁵⁵ Usp. Bisconti u: *Aurea Roma*, 314.
- ¹⁵⁶ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 82; motiv se javlja na svodu tzv. Kapele sakramenata A 2, u kombinaciji s Dobrim pastirskom i dvije epizode iz Jonina ciklusa. Dresken-Weiland datira fresku u 2. četvrtinu 3. stoljeća (*Bild, Grab und Wort*, n. dj., 195). Argumenti protiv euharistijske simbolike kod J. Engemann, „Christianization of Late Antique Art“, u: *The 17th International Byzantine Congress*, Washington, 1986, 92 i dalje; Bisconti upozorava da nije moguće isključiti reference na euharistijsku simboliku (u: *Aurea Roma*, 314). Više u Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 52 i dalje. Među prvim primjerima Posljednje večere ističe se mozaik u crkvi Sv. Apolinara (S. Apollinare Nuovo) u Raveni, s početka 6. stoljeća; kompozicija je vrlo slična ilustraciji u nešto kasnijem Evandelistaru iz Rossana.
- ¹⁵⁷ *Refrigerium* može označavati i posebno mjesto na koje odlazi duša, odnosno, stanje duše; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 182.
- ¹⁵⁸ Jastrzebowska, *Scènes de banquet*, n. dj., 6.
- ¹⁵⁹ Vidi Toynbee, *Death and Burial*, n. dj., 61-64.
- ¹⁶⁰ *Porph. Vita Plot.* II, 39.
- ¹⁶¹ *Epist.* XIII, 10-15; vidi MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 54.

- ¹⁶² Čaše sa zlatnim dnom potječu najvećim dijelom iz rimskih katakombi, što govori o njihovoj specifičnoj namjeni u zagrobnom kontekstu (vidi bilj. 142). Ta su okupljanja izazivala snažno protivljenje zbog različitih oblika neumjerenosti do kojih je pritom dolazilo; Jastrzebowska govori o „pravoj kampanji“ protiv takvih običaja, u kojoj sudjeluju i vodeći crkveni oci, među ostalima sv. Ambrozije u Milanu i sv. Augustin u Africi (*Scènes de banquet*, n. dj., 84).
- ¹⁶³ To je piknik u prirodi, dio tzv. Malog lova, koji se ističe realističnošću detalja; usp. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 209 i sl. 198.
- ¹⁶⁴ Vidi gore, str. 38.
- ¹⁶⁵ Izvan Rima, zanimljiv je oslik jednog groba iz druge polovice 4. stoljeća u Silistri (Bugarska), gdje su muškarac i žena (*dominus* i *domina*) prikazani okruženi poslugom (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 164). Četiri ženske i četiri muške figure donose na ogled reprezentativne predmete vezane za odijevanje ili toaletu, simbole društvena statusa njihovih gospodara; za ikonografsku analizu oslika vidi L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild*, Wiesbaden, 1983, 39 i dalje. Za sarkofag iz Simpelveldea vidi Toynbee, *Death and Burial*, n. dj., 281 i sl. 91-92.
- ¹⁶⁶ Février, *La sculpture funéraire*, n. dj., 181. U tom smislu znakovita je pojava istog motiva – čovjeka koji leži na krevetu i podiže čašu u gesti nazdravljanja – na jednom afričkom nadgrobnom mozaiku (*Mosaïques romaines de Tunisie*, katalog izložbe, Bruxelles, 1964, kat. br. 19) i na zidu obiteljske kuće u Efezu, gdje je slika vlasnika možda također imala komemorativnu, a ne reprezentacijsku namjenu; vidi V. M. Strocka, „Tetrarchische Wandmalereien in Ephesos“, u: *Antiquité tardive*, 3 (1995), 88-89.
- ¹⁶⁷ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 19 i 27. Akvileja predstavlja dobar primjer transformacije kasnoantičkog (svjetovnog?) konteksta naknadnim ubacivanjem kršćanskih motiva; usp. Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“*, n. dj., 233 i dalje.
- ¹⁶⁸ Znakovita je u tom smislu proizvodnja i distribucija sarkofaga: u istočnim dijelovima Carstva, gdje je kršćanstvo znatno prisutnije nego na zapadu, gotovo da i nema bogatih, reljefno ukrašenih kršćanskih sarkofaga. Nasuprot oko 1200 primjera iz rimskih radionica, u Konstantinopolu ih je nađeno jedva 80-ak (vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophag*, n. dj., 399 i dalje). Odras takve situacije osjeća se i na istočnoj jadranskoj obali; usp. N. Cambi, „Die stadtrömischen Sarkophag in Dalmatien“, u: *Archäologischer Anzeiger* (1977), 444-459.
- ¹⁶⁹ Schönebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 287.
- ¹⁷⁰ Rijetki primjeri Prijelaza u katakombama pokazuju malo sličnosti s prikazom iste teme na sarkofazima; usp. L. Kötzsche-Breitenbruch, „Die neue Katakomben an der Via Latina in Rom“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.*, 4 (1976), 81.
- ¹⁷¹ Dresken-Weiland smatra da su sarkofazi s naglašenom Petrovom ikonografijom u pravilu rađeni za pripadnike viših slojeva rimskog društva, koji su na taj način isticali vezanost uz apostolskog prvaka (*Bild, Grab und Wort*, n. dj., 162). Na to upućuje i nalaz posebno raskošnih sarkofaga na području svetišta stare bazilike Sv. Petra, o čemu će biti govora u narednim poglavljima.
- ¹⁷² Usp. Grig, *Portraits, Pontiffs and Christianization*, n. dj., 206.
- ¹⁷³ O utjecaju radioničkih tradicija na formiranje prve kršćanske umjetnosti vidi J. B. Ward-Perkins, „The Role of the Craftsmanship in the Formation of Early Christian Art“, u: *IX Congresso internazionale di archeologia cristiana* (Città del Vaticano, 1978), 583-614; također K. Eichner, „Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 85-113.
- ¹⁷⁴ Iv. 15, 1.
- ¹⁷⁵ *Clem. Al. Paedag.* III, 59, 2.

- ¹⁷⁶ Lk. 3-6; Iv. 10, 2-16.
- ¹⁷⁷ Ključno pitanje kasne antike, na kojemu se lome koplja između kršćana i pogana, je istinitost poruke, a ne općeniti koncept života, čovjeka i svijeta; usp. Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 42.
- ¹⁷⁸ Kršćanski autori 2. i 3. stoljeća, primjerice sv. Justin Mučenik ili sv. Klement Aleksandrijski, u svojim apologetskim djelima posebno se trude ukazivati na sličnosti između kršćanstva i antičke misli, ukazujući na paralelizme između Biblije i grčkih pjesnika Homera, Hezioda i drugih; vidi Daniélou, *Eglise des premiers temps*, n. dj., 140 i dalje. O apologetskoj književnosti 2. stoljeća vidi Pavić i Tenšek, *Patrologija*, n. dj., 62-65; vidi također R. M. Grant, *Greek Apologists of the Second Century*, London, 1988.
- ¹⁷⁹ Za potpuniji pregled tih interpretacija vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 68 i dalje. Deichmann, međutim, upozorava na zanimljivu činjenicu da u židovskim katakombama u Rimu nema biblijskih scena (*Einführung*, n. dj., 115).
- ¹⁸⁰ Statistike iz rimskih katakombi otkrivaju da su najzastupljenije teme Jona (67), Danijel (56), Noa (47), Adam i Eva (25), Abrahamova žrtva (23), trojica Hebreja u peći (23) itd. (prema: Nestori, *Repertorio topografico*, n. dj.). Usporedbe radi, najčešća novozavjetna tema je Uskrsenje Lazara (66); čudo izvo-ra, koje je čak 78 puta zabilježeno u katakombama, teško je svrstati isključivo među starozavjetne primjere, jer Mojsija u ulozi čudotvorca tijekom 4. stolje-ća često mijenja apostol Petar, o čemu opširnije na idućim stranicama.
- ¹⁸¹ Vidi gore, str. 163 i bilj. 85.
- ¹⁸² Koch navodi 19 primjera (jedan od njih u Arheološkom muzeju u Splitu), koje datira u posljednju trećinu 4. stoljeća (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 299 i 313). C. Rizzardi je okupila 22 primjera (*I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza, 1970). H. Kaiser-Minn zagovara pojavu teme u kasno kontantinsko doba („Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 331-332). Činjenica da je u katakom-bama u Rimu zabilježeno tek nekoliko primjera i da je najveći broj sarkofaga nađen u Francuskoj (ponajviše u Arlesu) ipak govori o kasnijoj pojavi i dis-tribuciji scene (druga polovica i kraj 4. stoljeća); usp. K. Wessel, „Durchzug durch das Rote Meer“, u: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, 1971; ta-koder vidi tekst B. Fučića, „Prijelaz preko Crvenog mora“, u: A. Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Za-greb, 2000 (4. izd.), 514. Jedan od ranijih primjera je sarkofag Lateran 212 (*Repertorium*, I, br. 41), datiran između 330-340; za sarkofag u Splitu vidi *Repertorium*, II, br. 146 (Dresken-Weiland). Naracija može biti proširena (na bočnim stranicama sarkofaga) s prikazom faraona u razgovoru s Mojsijem te Mojsijevim čudima u pustinji.
- ¹⁸³ Wilpert navodi biblijski *Ordo commendationis animae* (prema: Rizzardi, *Sar-cofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, n. dj.).
- ¹⁸⁴ Prikrivene aluzije na stvarne događaje pripisivane su i nekim drugim tema-ma, primjerice, Petrovu uhićenju. Beat Brenk u figurama rimskih stražara s karakterističnim kapama (*pileus Pannonicus*), kakve nose vojnici na Kon-stantinovom frizu, vidi aluziju na progone kršćana u doba Dioklecijana („The Imperial Heritage of Early Christian Art“, u: Weitzmann, *Age of Spirituality: A Symposium*, n. dj., 40).
- ¹⁸⁵ Vidi „Tip“ i „Tipologija“ u *Leksikonu ikonografije*, n. dj., 597-598. Niz primjera u S. Schrenk, „Typus und Antitypos in der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahr-buch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 21 (1995).
- ¹⁸⁶ 1 Pet. 3, 21. Istu misao preuzima i sv. Justin Mučenik; usp. Jensen, *Un-derstanding Early Christian Art*, n. dj., 85. Spasenje je dodatno naglašeno prikazom Noe u stavu oranta.

- ¹⁸⁷ Jona i Noa na sarkofazima dolaze zajedno trinaest puta, dok je u slikarstvu katakombi najčešća kombinacija Jone s Dobrim pastirom (28); usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 105.
- ¹⁸⁸ *Ps. Cipr. Orationes* II, 2 (prema: Dulaey, *Des forêts de symboles*, n. dj., 87).
- ¹⁸⁹ *Repertorium*, I, br. 747 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 130-131). Osim navedenih tema, tu su još i figure oranta i filozofa s nedovršenim glavama, što upućuje na to da su bile predviđene za portret pokojnika (*ibid.* sl. 131). Koch sarkofag datira oko 270/280. (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 227 i 237, sl. 14). Za Deichmanna je sarkofag pokazatelj da pojedine biblijske epizode (Jona, Krštenje) ne nastaju doslovnim čitanjem biblijskih tekstova, već postupnim preoblikovanjem tradicionalnoga ikonografskog repertoara (*Einführung*, n. dj., 128).
- ¹⁹⁰ *Repertorium*, I, br. 35 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 147-148); vidi također *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 203. Deichmann naglašava kako i ovdje tradicionalni morski i bukolički motivi imaju veću ulogu od biblijskih (*Einführung*, n. dj., 131). Poprsja Sola i personifikacija vjetrova povrh brodskih jedara pokazuju u kojoj je mjeri rana kršćanska ikonografija bila otvorena utjecaju tradicionalne likovne produkcije. Sarkofag iz Ny Carlsberg gliptoteke u Kopenhagenu ima sličnu interpretaciju Jonina ciklusa, što je dokaz popularnosti teme i serijske proizvodnje u rimskim radionicama (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 132-133). Koch oba sarkofaga datira prema kraju 3. stoljeća i pripisuje ih radionicama koje još uvijek većinom rade za poganske naručitelje (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 228). Na sarkofagu iz Kopenhagena javljaju se dva Dobra pastira na krajevima reljefa, čije je kršćansko značenje u ovom slučaju neupitno; o povezanosti Jone i bukoličkih motiva na sarkofazima vidi Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 73 i dalje.
- ¹⁹¹ *Herm. Past.* XI, 3, 5. Prema Nestoriju, tema (s Mojsijem ili Petrom u glavnoj ulozi) je zabilježena 78 puta u katakombama, po čemu dolazi odmah iza Dobrog pastira; jednako je popularna na sarkofazima, o čemu svjedoči najmanje 153 primjera; usp. M. Sotomayor, „Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 200-201.
- ¹⁹² 1 Kor. 10, 1-5.
- ¹⁹³ Usp. Dulaey, *Des forêts de symboles*, n. dj., 116. Pojedini kršćanski autori (tako sv. Augustin i Ivan Kasijan) spominju tri interpretacijske razine biblijskih događaja – moralnu, anagogijsku i alegorijsku; usp. Springer, *Gospel as Epic*, n. dj., 88. Freska iz katakombi Svetih Petra i Marcelina, datirana u drugu četvrtinu 4. stoljeća, za mnoge predstavlja jedan od najljepših primjera u prvoj kršćanskoj umjetnosti (*Age of Spirituality*, kat. br. 381).
- ¹⁹⁴ *PG*, 80: 257.
- ¹⁹⁵ Tako Euzebijie uspoređuje Mojsija, koji je prošao kroz Crveno more, i Isusa koji je hodao po vodi (*Dem. Ev.* III, 2). Euzebijie razvija intenzivnu tipološku usporedbu između Mojsija i Krista, pokazujući u šesnaest točaka sličnost njihova djelovanja; vidi J. E. Bruns, „The ‘Agreement of Moses and Jesus’ in the ‘Demonstratio Evangelica’ of Eusebius“, u: *Vigiliae Christianae*, 31/2 (1977), 117-125. Vidjet ćemo uskoro da Euzebijie i cara Konstantina uspoređuje s Mojsijem.
- ¹⁹⁶ Za Daniéloua, „usporedba između likovnih primjera i pisanih izvora apsolutno je odlučujuća“, i pokazatelj je u kojoj mjeri prva kršćanska umjetnost odražava interese zajednice, odnosno, najvažnije teme kršćanske kateheze (*Eglise des premiers temps*, n. dj., 180).
- ¹⁹⁷ To će s vremenom omogućiti da se slika u trenucima krize nametne kao argument pravovjernosti, izraz povijesnog utemeljenja kršćanske dogme; usp. Charles-Murray, *Artistic Idiom and Doctrinal Development*, n. dj., 292.
- ¹⁹⁸ Nova priča odnosi se na trenutak kada je uhićeni Petar u zatvoru učinio da iz stijene poteče voda. Dok je Mojsijevo čudo u pustinji zapisano u Starom

zavjetu (Izl. 17, 1-7), priča o Petrovu čudesnom izvoru spominje se tek u apokrifnim legendama; usp. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort*, n. dj., 119 i dalje. Latinski izraz za stijenu (*petra*) također je mogao utjecati na transformaciju Mojsija u Petra.

199 U katakombama je Krštenje na Jordanu skromno zastupljeno (jedanaest sačuvanih primjera); Ivan Krstitelj je najčešće prikazan tradicionalnim tipom filozofa (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 103 i 139).

200 Ključnu ulogu tipološkog principa u osmišljavanju i čitanju kršćanske slike ističe J. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge Univ. Press, 1995, posebno 282. Ipak, svaku starozavjetnu epizodu ne treba neminovno shvatiti kao tipološku „zamjenu“ za događaj iz Novoga zavjeta; za kritiku supstituirajuće tipologije vidi Schrenk, *Typos und Antitypos*, n. dj.

201 Slično je i u katakombama u Rimu, gdje se uz Dobrog pastira najčešće javljaju starozavjetne epizode iz ciklusa o Joni, Čudesni izvor (Mojsije), Danijel u lavljjoj jami, Noa u arci ili tema Abrahamove žrtve.

202 To su konkordancije ili podudarnosti; Euzebije za njih koristi izraz *simfonia*. Usporedbe i idejne asocijacije starozavjetnih i novozavjetnih događaja prisutne su već i u evanđeljima i poslanicama sv. Pavla. Svoju najsazetiju likovnu i tekstualnu kodifikaciju metoda tipologije dobit će krajem srednjeg vijeka u tzv. Biblijama siromašnih (*Biblia pauperum*); usp. R. M. Jensen, „Early Christian Images and Exegesis“, u: *Picturing the Bible*, 65-85.

203 Porfirijev navod kod Euzebija (*Hist. Ecc.* VI, 19, 1). Herbert Kessler također ukazuje na neobične primjere alegorijskih interpretacija Staroga zavjeta („Pictures Fertile with Truth: How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment“, u: *The Journal of the Walters Art Gallery*, 49/50 [1991/1992], 53-65).

204 Usp. Elsner, *Art and Roman Viewer*, n. dj., 279.

205 *Hom. in Genesim* XLVII, 3 (prema: J. Daniélou, *From Shadows to Reality: Studies in the Byblical Typology of the Fathers*, London, 1960).

206 Kessler, *Pictures Fertile with Truth*, n. dj., 55.

207 To su ona ista čudovišta koja zajedno s tritonima i hipokampima nose dušu pokojnika na dugi put prema otocima blaženih.

208 U slučaju izostanka trodijelnog ciklusa, ta se epizoda u pravilu javlja kao zamjena (*pars pro toto*) za ostatak ciklusa; u deset takvih slučajeva na sarkofazima, odmor pod sjenicom zastupljen je čak osam puta. Usp. J. Engemann, „Biblische Themen im Bereich der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum. Erg.-Bd.*, 23 (1996), 555. Na mitološkim je sarkofazima u drugoj polovici 3. stoljeća također prisutno postupno izdvajanje ležećih figura (najčešće Endimiona ili Arijadne) i njihovo smještanje u središte kompozicije; usp. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 70.

209 Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, n. dj., sl. 361.

210 U njoj sudjeluje i kršćanin Tertulijan; vidi gore, str. 58 i bilj. 125.

211 *Adv. Christ.* IV. Filostrat je zapisao život Apolonija iz Tijane oko 200. godine, možda prema narudžbi carice Julije Domne. Njegovi opisi čuda nesumnjivo puno duguju opisima Kristovih čuda u evanđeljima.

212 *Plut. Numa*, 8.

213 Dj. 8, 18 (Šimun Čarobnjak) i 9, 36 (uskrisenje Tabite).

214 Postavlja se pitanje u kojoj je mjeri na učestalost teme Čudesnog izvora i transformaciju glavnog protagonista utjecala činjenica da i u mitraističkoj ikonografiji postoji epizoda u kojoj Mitra čini da iz stijene poteče voda; usp. Turcan, *Mithra*, n. dj., 56.

- ²¹⁵ Polovicom 4. stoljeća, sv. Hilarije iz Poitiersa govori o čudima na grobovima apostola i mučenika, koja se događaju u slavu Krista (*De Trin.* XI, 3), a sv. Bazilije Cezarejski o učestalim čudima na grobu sveca Mamasa; vidi Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 959.
- ²¹⁶ *Civ. Dei* XVIII, 54.
- ²¹⁷ Usp. Brown, *Making of Late Antiquity*, n. dj., 74-75.
- ²¹⁸ Dodds, *Pagan & Christian*, n. dj., 124.
- ²¹⁹ *Acta Iohannis* 38-45 (prema: MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 26).
- ²²⁰ Nameće se usporedba s Mojsijevim čarobnim štapom, ali u kasnoantičkim grobnicama znaju ga imati i filozofi.
- ²²¹ Tako Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., posebice 54 i dalje. Naglasak na Kristu-čudotvorcu poslužio je autoru kao povod za obračun s konceptom „carske mistike“.
- ²²² *Euseb. Dem. Ev.* III, 6 (PG, 22: 224).
- ²²³ *Apol. Tyan.* I, 2.
- ²²⁴ *Ibid.*
- ²²⁵ Usp. MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 25 i dalje.
- ²²⁶ *Apol. Tyan.* VIII, 31.
- ²²⁷ Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 69. Vidi, ipak, moguće primjere u ikonografiji kulta egipatske božice Izide kod A. Kadar, „Zur Frage der römerzeitlichen ägyptischen Elemente in der altchristlichen Ikonographie“, u: *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie* (Città del Vaticano – Berlin, 1967), 575 i dalje; slično i F. C. Albertson, „An Isiac Model for the Raising of Lazarus in Early Christian Art“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 38 (1995), 123-132. Posebno je u tom kontekstu zanimljiva ikonografija u grobnici Aurelijevaca s početka 3. stoljeća; Himmelmann nagađa da je čovjek sa štapom, koji sjedi okružen mnoštvom na trgu omeđenom trijemovima, neki „filozof-čudotvorac, poput Apolonija iz Tijane“ (*Hypogäum der Aurelier*, n. dj., 18).
- ²²⁸ *Apol. Tyan.* IV, 45.
- ²²⁹ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 22 i 256. Scena je zabilježena 66 puta u katakombama (Nestori, *Repertorio topografico*, n. dj.), 47 puta na ranokršćanskim sarkofazima iz Rima i Ostije (= *Repertorium*, I). Razvoj teme u rano-kršćanskoj i bizantskoj umjetnosti u R. Darmstaedter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern, 1955.
- ²³⁰ To nije uvijek slučaj; usp. prikaz iste teme na tzv. Polikromnim fragmentima iz rimskoga nacionalnog muzeja; (*Repertorium*, I, br. 773; vidi sl. 67 u tekstu).
- ²³¹ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 12.
- ²³² Prema Engemannu, serijska proizvodnja kršćanskih sarkofaga „na friz“ mogla je nastupiti samo usporedo s političkim promjenama nakon 313. godine (*Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 85); isto Koch, koji naglašava „tjeseu vezu“ s reljefima Konstantinova friza na rimskom slavoluku (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 259) i Deichmann (*Einführung*, n. dj., 118). D. Stutzinger (*Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn, 1982, 47-49), slijedi Gerkea i reljefe Konstantinova friza objašnjava već postojećom radioničkom proizvodnjom kršćanskih sarkofaga u tetrarhijsko doba; za vrijeme Dioklecijanovih progona izrada kršćanskih sarkofaga je, dakako, prekinuta, ali ponovo započinje već u vrijeme Maksencijeve vladavine (*ibid.* 72-73). Slično Brandenburg, koji uspoređuje reljefe na Konstantinovom slavoluku sa spomenicima podignutima u Rimu u Dioklecijanovo doba („Stilpro-

- bleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jahrhundert. Volkskunst, Klassizismus, spätantiker Stil“, u: *Römische Mitteilungen*, 86 [1979], 444 i dalje).
- ²³³ U tom su smislu kršćanski sarkofazi znatno raznolikiji negoli njihovi mitološki prethodnici; vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 250 i dalje.
- ²³⁴ E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London, 1977, 23. Treba ipak primijetiti da su rimski sarkofazi sa scenama iz života pokojnika predstavljali mogući uzor takvome nizanju međusobno odvojenih prizora, stoga i u ovom slučaju imamo razloga razmišljati o kontinuitetu u odnosu na raniju likovnu proizvodnju; usp. Brandenburg, *Ars humilis*, n. dj., 72-73.
- ²³⁵ Kitzinger, *Byzantine Art*, n. dj., 23. Koch, pak, govori o većinom „vrlo skromnim radovima“ (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 258).
- ²³⁶ Usp. Jones, *Later Roman Empire*, n. dj., 963.
- ²³⁷ Vidi Pietri, *Premières images de Marie*, n. dj., 591.
- ²³⁸ *Ignat. Smyr.* VIII, 2 (prema: Ignacije Antiohijski: *Pisma. Apostolski oci*, I., prijevod B. Jozić, Split, 2010). Čini se da prvi prikazi biskupa nisu raniji od druge polovice 4. stoljeća. Na nekoliko staklenih čaša sa zlatnim dnom iz Rima uz lik muškarca javlja se ime Damaz, što mnogi povezuju s papom Damazom I. (366-384); usp. Grig, *Portraits, Pontiffs and Christianization*, n. dj., 209 i dalje.
- ²³⁹ Mt. 2: 1-12. Evandjelje ne govori o njihovoj broju. Origen kaže da ih je bilo tri (*In Gn. Hom.* XIV, 3); Tertulijan prvi, čini se, govori o kraljevima (*Adv. Jud.*), ali ta će se tradicija u ikonografiji javiti tek u 11. stoljeću; usp. članak „Drei Könige“, u: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I (1968), 539; vidi također tekst B. Fučića, „Poklonstvo kraljeva“ u: *Leksikon ikonografije*, n. dj., 496 i dalje.
- ²⁴⁰ *Prud. Cathem.* XII, 5. Motiv je prisutan i ranije u kršćanskoj misli; tako sv. Ignacije Antiohijski početkom 2. stoljeća govori o „zvijezdi sjajnijoj od svih ostalih“ (*Ephes.* XIX, 2).
- ²⁴¹ *Ambros. Exp. Ev. Luc.* II, 45.
- ²⁴² Prikaz Djeteta u jaslama, kojemu se s vremenom pridodaju Marija i Josip, obično se vezuje uz izbor 25. prosinca za obilježavanje Kristova rođenja. Prvi spomen blagdana je u ferijalu iz 336. godine; vidi Ch. Pietri, „Le temps de la semaine à Rome et dans l'Italie chrétienne“, u: *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Age*, Paris, 1984, 129-141.
- ²⁴³ Vidi G. Vezin, *L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif*, Paris, 1950, 31.
- ²⁴⁴ To su, uz samo Poklonstvo, Magi pred Herodom te San i Povratak maga; sve tri scene prisutne su na trijumfalnom luku u crkvi Svete Marije Velike (Sta Maria Maggiore) u Rimu (o. 430), ali Poklonstvo je daleko najčešće zastupljeno u kršćanskoj ikonografiji.
- ²⁴⁵ S otprilike 8 % repertoara; usp. Guyon, *Décor des cimetières chrétiens*, n. dj., 51. Nestori navodi 18 primjera u slikarstvu katakombi (*Repertorio topografico*, n. dj.).
- ²⁴⁶ Učestalost teme Poklonstva na poklopcima sarkofaga može se, dakako, objasniti specifičnom kompozicijom, koja se dobro prilagodila dimenzijama nosača, a isto vrijedi i za Jonu; usp. W. Wischmeyer, *Die Tafeldeckel der christliche Sarkophage konstantinischer Zeit in Rom* (Römische Quartalschrift, 40. Supplementheft), Rom – Freiburg – Wien, 1982.
- ²⁴⁷ Vidi gore, str. 180.
- ²⁴⁸ Za Grabara, Poklonstvo je jedan od krunskih dokaza utjecaja carske ikonografije na formiranje kršćanske umjetnosti (*Christian Iconography*, n. dj., 44-

- 45); za bitno drugačije tumačenje vidi Matthews, *Clash of Gods*, n. dj., 80 i dalje.
- ²⁴⁹ *Eus. Vita Const.* IV, 7; za druge primjere vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 304 i dalje.
- ²⁵⁰ Njegov se rođendan, prema kalendaru iz 354. godine, slavio 1. listopada; usp. H. Stern, „L'image du mois d'octobre sur une mosaïque d'El-Djem“, u: *Journal des savants* (1965), 117-131. Prema *Carskoj povijesti* (SHA XVIII, 13, 5), zvijezda iznimne veličine pojavila se na dan Aleksandrova rođenja, a sunce je bilo okruženo sjajnim prstenom.
- ²⁵¹ Tako J. G. Deckers, „Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott“, u: F. A. Bauer i N. Zimmermann (ur.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz, 2001, 10-12; *idem*, „Constantine the Great and early Christian Art“, u: *Picturing the Bible*, 105: „Niti jedan primjer Poklonstva ne možemo sa sigurnošću datirati prije Konstantinove vladavine“.
- ²⁵² Vidi, primjerice, G. Clark, „Let Every Soul Be Subject: the Fathers and the Empire“, u: L. Alexander (ur.), *Images of Empire, Journal for the Study of the Old Testament, Supplement Series* 122, Sheffield, 1991, 251-275.
- ²⁵³ Ako je datacija oslika u Grčkoj kapeli na sam početak 3. stoljeća točna, tada je to ujedno jedna od najranijih novozavjetnih tema u kršćanskoj umjetnosti uopće; usp. Bruyne, *Capella Greca di Priscilla*, n. dj. Brojni istraživači ne slažu se s tako ranom datacijom: F. Tolotti govori o razdoblju između 280. i 320. godine („Chronologie des peintures de catacombes“, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 53 [1977], 7-102), dok je J. Kollwitz svojedobno predlagao dataciju u Konstantinovo doba („Die Malerei der konstantinischen Zeit“, u: *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, n. dj., 36-38). U novije vrijeme Bisconti govori o „kraju vladavine cara Galijena“ (u: *Catacombes chrétiennes*, n. dj., 87), a Dresken-Weiland o drugoj četvrtini 3. stoljeća (*Bild, Grab und Wort*, n. dj., 268).
- ²⁵⁴ O utjecaju rimskog kulta pokojnika na nastanak kršćanske ikone vidi H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago – London, 1994 (izvorno njemačko izdanje 1990), 78 i dalje.
- ²⁵⁵ Elsner, *Art and the Roman Viewer*, n. dj., 19.



TREĆI DIO



PT·MAX



Slika 88. Glava kolosalnog kipa, nakon 315. Rim, Palazzo dei Conservatori

Od kolosalnoga kipa iz Maksencijeve bazilike na Rimskome forumu preostalo je tek nekoliko ulomaka, među njima glava. Ako i nije izvorno prikazivala Konstantina, kasnije preinake pretvorile su je u portret prvoga kršćanskog cara. Duboko izdubljene šarenice i veliki, orlovski nos daju portretu izvanrednu izražajnost. Car je bio prikazan u sjedećem položaju i božanskoj polunagosti, što je u ranijim stoljećima bilo uobičajeno za divinizirane vladare.

VI.

KONSTANTIN I ZNAČENJE 313. GODINE

Tko može postići išta dobra ako ne priznaje Boga ili ga ne štuje na pravi način? Činjenice mi daju za pravo: prisjetite li se proteklih godina, vidjet ćete da su svi koji su svoja djela zasnivali na pravednim i dobrim temeljima s uspjehom ostvarili svoj naum i ubrali slatke plodove... Međutim, oni koji su osramotili i zanemarili pravdu i koji ne priznaju Vrhovnu silu, već su se drznuli njezine vjerne sljedbenike podvrgnuti nepravdi i kaznama... njihove brojne vojske su pobjedene ili su se dale u bijeg, a oni su skončali u sramotnom porazu.¹

Dva su događaja na početku 4. stoljeća bila od presudnog značenja za budućnost kršćanstva: 312. godine, u bitci kod Milvijskoga mosta na rijeci Tiber, Konstantin (307-337), sin tetrarha Konstancija Klora (305-306), porazio je Maksencija (307-312), sina tetrarha Maksimijana (286-305) i preuzeo vlast u Rimu i zapadnim provincijama. Kada je pobijedio i Licinija na Istoku (324), postao je jedini vladar Rimskoga Carstva i tako ukinuo komplicirani ustroj vlasti koji je krajem 3. stoljeća uveo Dioklecijan. Prije toga je, zajedno s Licinijem, u Milanu 313. godine izdao proglas kojim je kršćanima omogućio slobodu vjeroispovijesti na prostoru čitave države. Povjesničari taj trenutak smatraju prekretnicom, ali slične su proglose već bili izdali Maksencije, pa čak i Galerije, Dioklecijanov nasljednik, kojega su kršćanske kronike zapamtile kao najomraženijeg progonitelja.² No, Konstantin je otišao korak dalje. Nakon bitke kod Milvijskoga mosta proširila se legenda o viziji na nebu, odnosno, znaku koji mu se ukazao u snu, popraćen riječima *IN HOC SIGNO VINCES* („U ovom ćeš znaku pobijediti“). Kršćanski pisac Laktancije kaže da je uoči bitke, potaknut vizijom, Konstantin zapovijedio svojim vojnicima da ukrase štitove monogramom koji se sastoji od dva početna slova Kristova imena na grčkom (slova XP – *hi* i *ro*).³ Premda povjesničari različito tumače Laktancijev navod, bio je to prvi korak k javnom isticanju careve podrške kršćanstvu. Specifične okolnosti njegova

Slika 89. a-b)
Kovanica (avers
i revers) s likom
Konstantina (307-
337). Arheološki
muzej Zagreb

Teško je reći u kojoj mjeri portret na novcu iz kovnice u Sisku doista odgovara stvarnome Konstantinovom liku (rijetko ga vidimo s brkovima). U doba prve i druge tetrarhije često dolazi do zamjene kalupa, čemu pridonosi veći broj vladara koji daju kovati svoj novac. Pojednostavljen, grubi prikaz „vojničkih“ fizionomija teško je međusobno razlikovati. No, zanimljivo je da se na reversu kao carski zaštitnik javlja nagi Jupiter, s Viktorijom u desnoj i žezlom u lijevoj ruci te orlom pod nogama, što ukazuje na (privremeni) kontinuitet u odnosu na Dioklecijanovu religijsku politiku.



nastanka ukazuju na to da je Kristov monogram – u literaturi znan kao krizmon – zamišljen kao apotropejski znak, koji je trebao zaštititi Konstantinovu vojsku i pomoći joj da trijumfira nad neprijateljem. Povezan s carevom nepobjedivošću, krizmon je varijanta tradicionalnoga vojničkog trofeja (*tropaeon* / *tropaeum*) koji bi Rimljani podizali nakon bitke i koji nam je poznat s brojnih povijesnih reljefa diljem Carstva. Znakovito je da će prvi (simbolički) prikaz Raspeća u kršćanskoj umjetnosti, na seriji sarkofaga iz polovice 4. stoljeća, objединiti znak krizmona unutar pobjedničkog vijenca i simbol križa. Krajem 4. stoljeća Prudencije zaziva „trofej muke, trijumfalni križ“ (*tropaeum passionis, triumphalem crucem*).⁴

Pobjeda kod Milvijskoga mosta, koju su kršćanski kroničari spremno usporedili sa starozavjetnim prijelazom Izraelaca preko Crvenog mora, potvrdila je moć novoga nebeskog zaštitnika rimskoga cara i rimske države. Moderni povjesničari, počevši s velikim Jacobom Burckhardtom, preispitivali su iskrenost Konstantinova preobraćenja, gurajući u prvi plan portret pragmatičnog, pa i ciničnog političara – *plus ça change, plus c'est la même chose* – ističući njegovu odanost (poganskoj) tradiciji, poglavito u odnosu na naslijeđe solarne simbolike (sl. 89).⁵ U prilog tome navode primjere kao što je lijepi zlatni medaljon iz kovnice u Ticinu (Pavia) iz 313. godine, na kojemu je prikazan kao dvojnik boga Sunca, prepoznatljivog po mladolikom, klasičnom licu i tipičnoj zrakastoj kruni na glavi; serije kovanica iz toga vremena također pokazuju naslijeđenu ikonografiju, s prikazom boga na reversu.⁶ No, to što je Konstantin posebno štovao Sunce nije bila prepreka njegovu daljnjem religijskom razvoju; sve veća uloga solarnoga božanstva u kasnoj antici, vidjeli smo, prati naglašene monoteističke tendencije u kasnoantičkoj religioznosti. Uostalom, metamorfoza iz Sola u Krista bila je brza; naj-

bolji dokaz tomu je mozaik u jednom mauzoleju ispod bazilike Sv. Petra, vjerojatno iz prve četvrtine 4. stoljeća (svakako iz vremena prije negoli je na mjestu antičkog groblja podignuta kršćanska bazilika), na kojemu je prikazan Sol kako se uspinje na nebo u četveropregu.⁷ To je tradicionalni ikonografski tip, kakav smo stoljećima sretali u umjetnosti, no kršćanske teme koje ga prate u mauzoleju ukazuju na to da nije riječ o poganskom božanstvu, već o Kristu koji je prisvojio ulogu boga svjetlosti.⁸ Ne stavlja li već Ivan u usta Kristu poznatu rečenicu: „Ja sam svjetlo svijeta“?!⁹ Na njega se na-dovezuju i ostali kršćanski egzegeti: „Naše Sunce, istinsko Sunce“, kaže Zenon iz Verone, opisujući Krista kao sunce s krunom od dvanaest zraka svjetlosti koje, dakako, predstavljaju njegove učenike (*duodecim radiorum, id est apostolorum duodecim*).¹⁰ Vidjeli smo da je na isti način tijekom 3. stoljeća preuzeo na sebe ikonografiju pastira, filozofa ili ribara; u ovom slučaju, međutim, asimilacija se nije dogodila u kontekstu tradicionalnoga zagrobnog dekora, već pod utjecajem vladarske ikonografije i nove političke retorike, koja je stupila na scenu zajedno s Konstantinom.

*

Često se naglašava da prvu kršćansku umjetnost treba dijeliti na razdoblje prije i poslije 313. godine. Istina je, međutim, da događaji od presudne važnosti za sudbinu kršćanstva nisu imali trenutnog odjeka u kršćanskoj ikonografiji. Brojni su istraživači, istina, uočili sličnost teme Prijelaza Izraelaca preko Crvenoga mora na sarkofazima s prikazom Konstantinove pobjede kod Milvijskoga mosta na frizu slavoluka iz 315. godine, ali znakovito je da biblijska tema postaje popularnom tek nakon polovice 4. stoljeća. Bilo bi pogrešno zaključiti da je novonastala situacija kršćansku zajednicu zatekla nepripremljenu, jer je Crkva tijekom 3. stoljeća izrasla u dobro ustrojenu organizaciju. Njezini vjernici prisutni su u svim slojevima društva, pa tako Euzebij u *Crkvenoj povijesti* spominje prepisku Origena s carem Filipom Arabljaninom (244-249), za kojega kaže da je vjerojatno i sam bio kršćanin.¹¹ On navodi i svjedočanstvo aleksandrijskoga biskupa Dionizija o kršćanima na dvoru cara Valerijana (253-260) prije negoli je ovaj pod utjecajem nekog Makrijana, „vrhovnog sabirača egipatskih vračeva“ započeo krvave progone (257).¹² Laktancije, pak, spominje Dioklecijanove pomoćnike „koji su upoznali Gospodina“, što znači da je kršćana bilo i na visokim položajima na dvoru; premda nam nije poznato niti jedno reprezentativno kršćansko svetište iz predkonstantinskog razdo-

blja, nema razloga da mu ne vjerujemo kada kaže da je crkva u Nikomediji bila podignuta na brijegu i vidljiva iz carske palače.¹³ Nakon Konstantinove pobjede razorene su crkve „iznova podignute iz temelja do beskrajnih visina“. ¹⁴ Isti je car započeo s izgradnjom velikih bazilika u Rimu (Sv. Ivan Lateranski, Sv. Petar) i Palestini (bazilika Rođenja u Betlehemu, kompleks na Golgoti u Jeruzalemu). Euzebij opisuje bogate ukrase i skupe materijale – raznobojni mramor, zlato i srebro – koje je car stavio graditeljima na raspolaganje, ali nigdje ne spominje ono što nas najviše zanima: likovna djela, ponajprije figurativne prikaze u slikarstvu i skulpturi.¹⁵ Istu situaciju zatičemo u novoj Konstantinovoj prijestolnici na obalama Bospora, gdje prema prvim opisima također nije bilo značajnijih kršćanskih spomenika. To nas mora iznenaditi; naposljetku, rimska je umjetnost imala golemo iskustvo u prikazivanju velikih, trijumfalnih tema na javnim spomenicima, pa se postavlja pitanje zašto kršćani nisu odmah posegnuli za istim likovnim formulama, kao što su to učinili Židovi u sinagogi u Dura Europosu stotinu godina ranije? Je li takva situacija posljedica oprezne politike Konstantina i njegovih nasljednika na čelu države u kojoj će kršćani još dugo, vjerojatno sve do kraja 4. stoljeća, biti u manjini?¹⁶

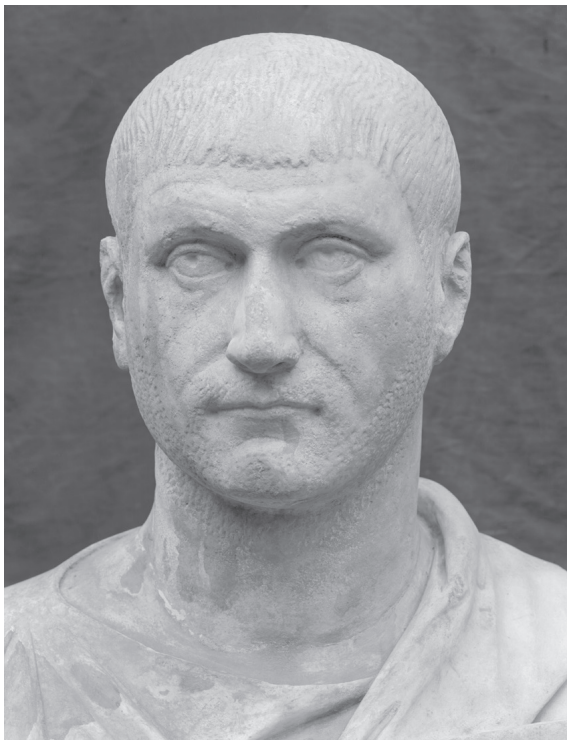
No, 313. godina svakako je donijela veliki preokret; prethodno su carevi mogli biti više ili manje skloni kršćanstvu, više ili manje nasilni prema kršćanima, ali sada se taj odnos promijenio – car je postao zaštitnik i pokrovitelj zajednice, a uskoro i njezin član. Kako se promjena odrazila na likovnu umjetnost i zašto carsko pokroviteljstvo nije za sobom povuklo i novu *retoriku moći* u slici, koja bi nadomjestila tradicionalnu carsku ikonografiju? Je li za takvo što uopće bilo potrebe?

NOVA RETORIKA MOĆI

Iza slike vladara, kako u helenističko-rimskom svijetu, tako i u drugim civilizacijama, nailazimo na duboko usađenu potrebu za održanjem zajednice, za mirom, redom i blagostanjem. Idealan vladar u sebi utjelovljuje vrline koje se smatraju nužnima za uspješnog vođu, a na općoj razini sve ono što se suprotstavlja kaosu i propadanju. Usmjeriti tolike nade u jednog čovjeka značilo je pretvoriti ga u polubožansko biće i pridati mu razne simboličke funkcije. Odatle i *mistika vladara*, koja se – utemeljena na legendama koliko i na činjenicama – pojavljuje kao jedna od arhetipskih tema u svim

Slika 90. Portretni
kip (Maksencije ?),
početak 4. st.
Rim, Museo Torlonia

Portret vjerojatno prikazuje Konstantinova protivnika Maksencija (307-312), samoproглаšenog tetrarha, kojega Laktancije opisuje kao tiranina, ali koji je u Rimu ostavio traga znatne graditeljske aktivnosti. Glava je rađena u duhu tetrarhijske skulpture, ali kvalitetom podsjeća na one koje su na Konstantinovu slavoluku iz 315. zamijenile Trajanove i Hadrijanove portrete.



kulturama. Imamo sreću što nam je Rim ostavio čitav niz spomenika – slavoluka, trijumfalnih stupova, oltara i slično – koji dobro ilustriraju ulogu cara i način na koji je bio doživljen u javnosti; jedan od tih je i slavoluk što ga je Rimski senat 315. godine dao podići u čast cara Konstantina, „osloboditelja grada“ (*liberator urbis*) i „utemeljitelja mira“ (*fundator quietis*), koji je tri godine ranije pobijedio „tiranina“ Maksencija (sl. 90) i tako postao gospodarom Rima i zapadnoga dijela Carstva.

Na prvi pogled, Konstantinov slavoluk (vidi sl. 1) nije smion i inovativan spomenik, kao što je to bio Trajanov stup. U Rimu su slavoluci otprije dobro poznati, kao i njihov dekorativni program koji je svima trebao pokazati nadmoć rimskog oružja i naglasiti važnost cara kao zaštitnika *res publicae*. No, slavoluk iz 315. godine, u najvećoj mjeri sačuvan do danas, po mnogočemu je novost u rimskoj tradiciji, pa čak i prekretnica, kako u sadržajnom, tako i u likovnom smislu. To se prije svega odnosi na korištenje dijelova koji su preuzeti s ranijih carskih spomenika, od elemenata arhitekture – brižno odabranih prema reprezentativnosti i dekorativnosti (stupovi, mramorna i porfirna oplata) – do skulpture iz vremena Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija. Istina, upotreba spolija nije bila sasvim

nova pojava; prvi primjeri su zabilježeni već za dinastije Severa, ali praksa je uzela maha krajem 3. stoljeća, u doba tetrarhije. Čini se da je Dioklecijanov *Arcus novus* bio sastavljen od dijelova sa starijih spomenika, a i tetrarhijski portreti u velikom su broju nanovo upotrijebljene skulpture iz ranijih razdoblja.¹⁷ Nekoć je bilo uobičajeno taj fenomen tumačiti političkom i ekonomskom krizom, opadanjem skulptorske vještine te nedostatkom vještih majstora i radionica. Bez sumnje je sve češće odsustvo careva iz Rima ostavilo traga u izgledu grada, pa tako od vremena Severa nije bilo većih carskih investicija (izuzev Aurelijanovih zidina), no s Dioklecijanom je započeo novi zamah u graditeljstvu, koji će se nastaviti i za kratkotrajne Maksencijeve vladavine.¹⁸ Što se skulpture tiče, vidjeli smo da je radionička proizvodnja klasičnog kipa (kopije), doduše, zamrla tijekom 3. stoljeća, ali su zato rimske radionice nastavile s proizvodnjom kvalitetnih sarkofaga, među kojima su sve češći oni rađeni za kršćanske naručitelje.¹⁹ Stoga u traženju objašnjenja za sve veću upotrebu spolija krajem 3. i početkom 4. stoljeća treba biti oprezan; jedan od mogućih odgovora svakako je velika količina dotrajalih spomenika, kao i dostupnost starije, kvalitetne skulpture koja je, uz manje dorade, mogla poslužiti novoj svrsi. Uostalom, eklektični ukus Rimljana oduvijek je dopuštao hibridne kreacije, nastale kao posljedica tipično rimskih potreba za slikom.²⁰

No, spolije su na Konstantinovu slavlolu imale vrlo specifičnu ulogu. Još od Augustova vremena i Oltara Mira, u Rimu nije podignut spomenik koji je u sebi trebao objediniti rimsku prošlost i sadašnjost na način kako je to bilo zamišljeno na slavlolu. Čini se kao da su graditelji (i nalogodavci) dobro naslutili ne samo neuobičajeno dugu vladavinu novoga cara, već i revolucionarne promjene do kojih će ona dovesti. Nanovo upotrijebljeni reljefi raspoređeni su u glavnom prolazu (dva Trajanova reljefa), u gornjem dijelu slavlolu (Hadrijanovi medaljoni) i naatici (reljefna polja Marka Aurelija na dužim stranama, dva Trajanova reljefa na kraćim stranama te slobodno stojeći kipovi Dačana, također s početka 2. stoljeća). Nad prolazima se proteže originalan kontinuirani friz iz 315. godine, s prikazom Konstantinova vojnog pohoda, bitaka protiv Maksencija i trijumfalnog ulaska u Rim. Friz opasuje spomenik i završava na sjevernoj strani slavlolu dvjema scenama koje svojom simetričnom kompozicijom i centralnim, frontalnim prikazom cara narušavaju uobičajeni narativni slijed. One predstavljaju dvije zasebne slike: u prvoj se Konstantin obraća senatu i narodu na forumu (*oratio*),

Slika 91. Rim,
Konstantinov
slavoluk, dio friza.

Dvije scene friza na sjevernoj strani slavoluka pretvorene su u zasebne slike. Obje ilustriraju carevu naklonost građanima Rima. Jedna prikazuje obraćanje okupljenima na forumu (*oratio*), druga podjelu novčanih poklona (*largitio*). Konstantinova figura na tronu (danas bez glave), izdignuta na postolju tako da zauzima punu visinu reljefa, dominira nad okupljenim mnoštvom.



s uzdignute platforme (*rostra*), iza koje prepoznajemo stupove Dioklecijanova vicanalijskog spomenika iz 303. godine; u drugoj sceni (sl. 91) dijeli darove u novcu (*largitio*). Povrh friza, na zapadnoj strani slavoluka, medaljon s prikazom Lune također je iz 315. godine, kao i onaj na istočnoj strani, s prikazom Sola koji se uzdiže na nebo u kočiji, točno iznad trijumfnog ulaska Konstantinovih četa u Rim (vidi sl. 99). Skulpturama iz 315. godine treba još pridodati reljefe na plintama stupova u podnožju slavoluka (prikazi božice Pobjede i rimskih vojnika sa zarobljenim barbarima) te one u trokutnim poljima iznad lukova prolaza (božice Pobjede s pobjedničkim trofejima, personifikacije rijeka i godišnjih doba), te najvećim dijelom uništene reljefe u dva bočna prolaza, gdje ponovo susrećemo božanstvo Sunca, otučene glave, ali prepoznatljivo po zrakastoj kruni.

Da je raspored figuralnog ukrasa bio pomno planiran i prilagođen promatraču, vidimo i po tome što se veličina pojedinih polja povećava prema vrhu: dok je Konstantinov friz visok oko jednog metra, reljefna polja naatici imaju gotovo tri metra. Tema friza iz 315. godine bez presedana je u rimskoj umjetnosti: on ilustrira građanski rat, a pojedine epizode uključuju podsjedanje italskih gradova (Verona), sudar dviju rimskih vojski (bitka na Milvijskom mostu) i poraz uzurpatora.²¹ To je bila tabu tema službene umjetnosti, u skladu s običajem prema kojemu je rimski vojskovođa imao pravo na trijumf samo u slučaju pobjede nad vanjskim neprijateljem – reljefi na trijumfalnim stupovima te sačuvanim i poznatim slavolucima to nam uvijek iznova potvrđuju. Zato je August pobjedu nad

Slika 92-93.
Konstantinov
slavoluk, dio friza;
Titov slavoluk, reljef
u prolazu

Nakon pobjede
nad Maksencijem,
Konstantin u
trijumfu ulazi u
Rim (92). Umjetnici
su mogli svoj
rad usporediti s
istom scenom na
nedalekom Titovom
slavoluku (93),
nastalom gotovo
dva i pol stoljeća
ranije (oko 80).
Za razliku od Tita,
koji stoji u kočiji,
Konstantin sjedi. U
njegovoj su pratnji,
umjesto liktora s
prućem, vojnici.
Viktorija, koja stoji
iza Tita i kruni ga
lovorovim vijencem,
sada upravlja
četveropregom.
Novost su i maske
konja, smišljene
da dodatno
zadive i zastraše
promatrača. O
hipnotičkom dojmu
koji je bogatstvo
oružja i opreme
ostavljalo na publiku
govori Amijan
Marcelin, opisujući
svečani ulazak u Rim
Konstantinova sina
Konstancija II. 357.
godine.



Antonijem „zavio“ u alegorijski rječnik prepun simbola, iz kojega je nastala ikonografija kakvu zatičemo na Oltaru Mira. U Konstantinovo doba takav se odnos promijenio, kao što se promijenila i ustaljena ikonografija javnih rituala: ukoliko usporedimo carev trijumfalni ulazak u Rim (*adventus*) nakon pobjede nad Maksencijem (dio friza na istočnoj strani slavoluka) s istom temom na spomenicima iz ranoga Carstva (Titov slavoluk ili nešto kasniji reljefi iz

Palazzo della Cancelleria), ustanovit ćemo da su u povorci izostali uobičajeni predstavnici senatskog staleža (liktori) i da je čine isključivo naoružane trupe (sl. 92, 93).²² Sam car, koji je ranije stajao u kočiji ili prilazio pješice (sjetimo se Trajana!), sada sjedi na bogato ukrašenoj katedri (*cathedra*) koja je zamijenila tradicionalno sjedalo republikanskih magistrata (*sella curulis*).²³ Katedra je postavljena na kočiju kojom upravlja božica Pobjede i ukrašena listovima bršljana, što je možda podsjetnik na Dioniza, pobjednika nad Istokom, i njegovu trijumfalnu povorku.²⁴ Takva ikonografija friza odriče autoritet svima osim samome Konstantinu i vojsci, na čelu koje je pobjedonosno umarširao u Rim. U tom smislu, Konstantin nastavlja tradiciju vojničkih vladara koji su obilježili 3. stoljeće i tetrarhiju. Sve te promjene – koje su većim dijelom prisutne već na Galerijevom slavluku u Solunu – ukazuju na to da je početkom 4. stoljeća tradicionalna slika vladara ustupila mjesto drugačijoj vrsti reprezentativnosti, s namjerom da ga se dodatno izdigne iznad ostalih staleža i pojedinaca te pretvori u monarha i gospodara (*dominus*), u skladu s političkom evolucijom koja je dobila precizne obrise u Dioklecijanovo doba.²⁵

No, zato je odabir reljefa sa starijih spomenika trebao uspostaviti ravnotežu između monarhijske pozicije vladara s jedne i njegova položaja rimskoga građanina s druge strane.²⁶ Oni, naime, predstavljaju tipizirane, simboličke rituale u kojima su sadržane obaveze cara kao zakonodavca, vojskovođe, građanina i vrhovnog svećenika i u kojima dolazi do izražaja njegova trostruka uloga – kraljevska, religijska i juridička – sadržana u rimskom pojmu suverene vlasti (*imperium*).²⁷ Tako je na Trajanovu reljefu, u središnjem prolazu slavluka car prikazan kao „osloboditelj grada“ (*liberator urbis*): on je ratnik na konju, na čelu pobjedničke vojske koja silovito gazi barbare (vanjski neprijatelj!), što je, dakako, podsjetnik na slavnu vojnu protiv Dačana, ali i aluzija na helenističke prikaze (i podvige!) Aleksandra Velikog.²⁸ Na zidu nasuprot drugi je reljef iz vremena istoga cara (sl. 94): bitka je završila, mir je osiguran (car kao *fundator quietis*), božica Pobjede ga kruni pobjedničkim vijencem; uz njih je Roma, dok u pozadini rimski vojnici dovršavaju krvavi posao. U zoni iznad, povrh Konstantinova friza, nalazi se osam medaljona s reljefima iz Hadrijanova vremena (po četiri sa sjeverne i južne strane slavluka), koji prikazuju cara u lovu (polazak u lov, zatim lov na vepa, medvjeda i lava) te kako prinosi žrtvu na oltarima poganskih božanstava (Silvan, Dijana, Apolon i Heraklo). Pre-



Slika 94.
Konstantinov
slavoluk, reljef u
središnjem prolazu

Privilegirano mjesto u središnjem prolazu zauzimaju dva reljefa iz Trajanova doba. Na ovome vidimo pobjedničkog cara u pratnji božice Rome (lijevo), dok Viktorija lagano lebdi uz njega i kruni ga lovorovim vijencem. U desnoj polovici reljefa rimski konjanici u pobjedonosnom jurišu gaze Dačane. Reljef je izvorno bio dio Velikog friza na Trajanovu forumu.

ma navodima u *Carskoj povijesti*, Hadrijan je bio strastven lovac, pa tako odabir teme za medaljone i nije posebno iznenađenje (sl. 95); međutim, u kontekstu njihove ponovne upotrebe na Konstantinovu slavoluku moramo se prisjetiti da je lov, posebno na lava, oduvijek bio prerogativ vladara i simbol njegove hrabrosti, ali i aluzija na carsku vrlinu općenito (*virtus Augusti*).²⁹ Naposljetku, osam pravokutnih reljefnih polja naatici slavoluka (po četiri sa sjeverne i južne strane), iz vremena Marka Aurelija, predstavljaju jedan od najpotpunijih ciklusa carevih vojničkih i civilnih dužnosti u rimskoj umjetnosti: to su odlazak u rat (*profectio*), obraćanje trupama (*adlocutio*), poraz i predaja neprijatelja te privođenje zarobljenika i sklapanje saveza (*rex datus*), zatim povratak u Rim (*adventus*), obred čišćenja (*lustratio*) i darivanje građana (*liberalitas*).³⁰ Neke od tih tema susrećemo i na nešto kasnijem stupu istoga cara, ali dok su na stupu one dio narativnog friza, ovdje im format uspravnog pravokutnika nameće kompoziciju jasnije hijerarhijske strukture i prepoznatljivog simboličkog pečata. Ti su reljefi suvremenog promatrača trebali podsjetiti na to da se za blagodati mira valjalo izboriti uz puno truda i prolivenog znoja (*sudore largo*), ali i da je

Slika 95.
Konstantinov
slavoluk, reljef u
medaljonu

Medaljoni iz
Hadrijanova
vremena lijep su
primjer klasicizma
koji dominira u
carskoj umjetnosti
prve polovice 2. st.,
ovdje u kombinaciji
s helenističkom
tradicijom pejzažnog
reljefa. Složeni su u
parove i posvećeni
temama lova i žrtve,
koje su trebale
utjeloviti dvije
kardinalne carske
vrline – hrabrost i
pobožnost. Zasebno
je prikazan lov
na vepra, lava i
medvjeda. Na svim
su medaljonima
Hadrijanovi
portreti zamijenjeni
Konstantinovim.

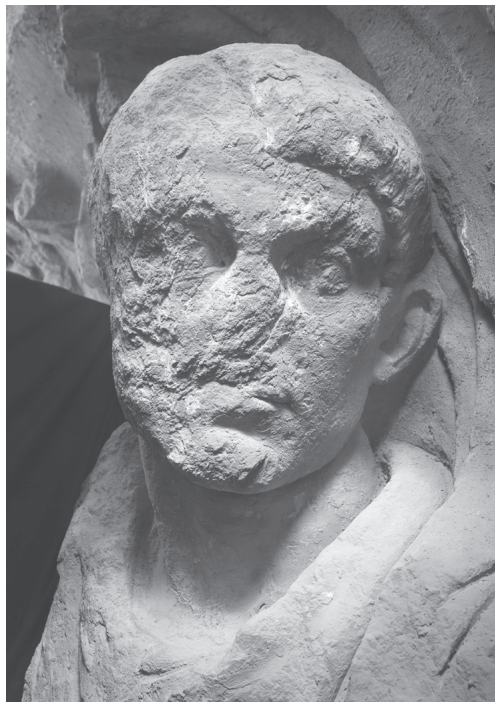


Konstantin, baš kao nekoć Marko Aurelije, budni čuvar granica Carstva i pobjednik u brojnim ratovima s barbarima.³¹

Da je upotreba starijih reljefa na slavoluku bila ciljana i pažljivo osmišljena, pokazuje i činjenica da su na njima sustavno izmijenjene glave glavnih protagonista, pa je tako Konstantinov portret umetnut umjesto Trajanova, Hadrijanova i onog Marka Aurelija.³² Intervencije u starije reljefe mogu nam se učiniti kao još jedan u nizu primjera obračuna s prošlošću; brisanje uspomene na nepopularne careve (*damnatio memoriae*) uništavanjem kipova ili preoblikovanjem portretnih glava nije bila rijetkost u vrijeme Carstva i predstavljala je kako barometar omraženosti svrgnutog vladara, tako i politički manifest njegova nasljednika.³³ Takav je odnos za posljedicu imao i različiti stilski pristup prikazu cara, poglavito kada bi došlo do promjene dinastije: lijep su primjer Vespazijanovi portreti u republikanskoj realističkoj tradiciji, koji predstavljaju svjestan otklon od heleniziranih portreta omraženog Nerona, naglašavajući rimske kvalitete i karakter nove dinastije Flavijevaca. August je nekoć na isti način koristio sliku u ratu protiv Antonija i njegovim raskošnim, helenističkim portretima suprotstavljao arhaične i klasič-

Slika 96.
Konstantinov
slavoluk, carev
portret

Na ponovo upotrijebljenim reljefima Konstantinov je portret zamijenio glave ranijih careva. No, istovremeno je njegov lik preuzeo neka fizionomijska i stilska obilježja izvornika, zadobivši Trajanove crte i napuštajući grubost i jednostavnost tetrarhijskog portreta. Zakrenutost glave i pogled usmjeren prema nebu prepoznatljiva su aluzija na Aleksandra Velikog i helenistički koncept božanskog autoriteta.



ne uzore, nastojeći se prikazati zaštitnikom tradicionalnih rimskih vrijednosti. Takav odnos prema liku vladara ogleda se i u izboru predložaka za Konstantinove portrete na slavoluku: rađeni po uzoru na Augustove i Trajanove, oni predstavljaju jasan zaokret u odnosu na „zastrašujuće likove“ (*Schreckbilder*) tetrarha koji im prethode i vraćaju se uravnoteženim, klasičnim tipovima, ostavljajući dojam ciljane obnove

(*renovatio*) starijih uzora i vrijednosti koje su oni predstavljali.³⁴ Elementi konstantinskog klasicizma – mladost, ljepota, pravilne i dostojanstvene crte lica – koji su zamijenili pretjeranu izražajnost i „prodoran pogled“ (*fulgor oculorum*) tetrarhijskih glava, prepoznatljivi su i na portretima na novcu. Možda je ponajbolji primjer spomenuti zlatni medaljon iz 313. godine, na kojemu su Konstantin i njegov solarni zaštitnik prikazani u profilu, jedan do drugoga, gotovo kao dva brata blizanca.³⁵ Asocijacije na Apolona u ikonografiji za sobom su povukle i odabir klasičnih oblika, smatраниh najprikladnijima za prikaz božanskog autoriteta (*auctoritas*) i vladarskog dostojanstva (*dignitas*).³⁶

No, nisu samo klasični uzori utjecali na Konstantinov javni lik; na pojedinim portretima na slavoluku prisutan je i sneni, melankolični pogled, usmjeren prema nebu i nevidljivom zaštitniku, svojstven Aleksandru Velikom (sl. 96). To je tek nagovještaj tendencije koja će doći do punog izražaja na portretima s novca iz sredine 320-tih godina, kada se javlja i dijadema u kosi, tanka vrpca ukrašena dragim kamenjem i perlama, atribut helenističkih kraljeva, od kojeg su rimski carevi inače zazirali.³⁷ Čini se da je Konstantin svjesno posegnuo za helenističkim konceptom diviniziranog vladara,

za što klasični izraz nije imao odgovarajuća oblikovna rješenja.³⁸ Umjesto naglaska na slozi među tetrarhijskim vladarima – koji se očitovao u ciljanoj sličnosti pojednostavljenih, shematiziranih oblika – njegovi portreti tako ističu karizmatičnost osobe i poseban odnos prema božanskom zaštitniku. Ne treba nas iznenaditi što je Euzebij, koji je odrastao u istočnome dijelu Carstva gdje je takvo shvaćanje bilo duboko ukorijenjeno (Palestina, Egipat), među prvim prepoznao transformaciju koja se dogodila: „Naš je car... slika nebeskoga carstva, on upravlja svoj pogled prema gore... Jedini kralj, slika jednoga Boga, jedinoga vladara u visinama“.³⁹ Pritom je gotovo sigurno da prikaz na novcu nije bio samo ikonografska konvencija, već je doista odražavao izgled koji je Konstantin njegovao u javnosti. U kojoj je mjeri to realističan portret, u smislu fizionomijske sličnosti je, dakako, sasvim druga stvar. Panegirici, uobičajenim pretjerivanjem, uspoređuju ga s Apolonom i kažu da je bio „preko svake mjere lijep“, u čemu možemo naslutiti želju za isticanjem sličnosti s Aleksandrom, ali i namjerni odmak od grubih, vojničkih fizionomija tetrarhijskih vladara i njihova niskog društvenog podrijetla.⁴⁰ No, promjene u načinu prikaza i odabiru uzora – od klasičnih u vrijeme rimskoga slavluka do helenističkih u kasnijim godinama – pokazuju kako je riječ o dinamičkom odnosu, koji je manje ovisan o stvarnom izgledu osobe, a više o promjenjivom konceptu vladarske moći i evoluciji političko-religijskih ideja. Riječ je o citatima različitoga ikonografskog podrijetla, koji imaju za cilj obnoviti sliku vladareve karizme služeći se recikliranjem starog i dobro poznatog materijala.

Možemo reći, dakle, da koncept ima prednost u odnosu na stil; razlike između Konstantinovih portreta i onih njegova suvladara i kasnijeg protivnika Licinija – koliko god njih dvojica bili različiti u stvarnosti – jasno daju do znanja kako ne postoje parametri jedinstvenoga stilskog razvitka koji je dugo smatran glavnim postulatom kada su posrijedi likovne umjetnosti. Umjesto toga, „dvojica suparnika eksperimentiraju carskim likom, iskušavajući razne oblike portreta unutar i izvan tetrarhijskih normi“.⁴¹ Takav odnos prema formi dovodi u pitanje dokumentarnu vrijednost portreta; Jean Babelon upozorava na neobičnu činjenicu da se na tetrarhijskom novcu katkad događa „zamjena slike“, odnosno, da prikazani vladar nije onaj kojega najavljuje ime u natpisu, što znači da nam kovanice više nisu od pomoći u identifikaciji portretnih glava.⁴² Svojevrsan nemar u odnosu na carski lik odražava kompliciranu strukturu Dioklecijanove

političke tvorevine. Posljedica toga je nemogućnost uvida u stvarni izgled vladara; ako su dosadašnje atribucije sačuvanih Dioklecijanovih portreta u punoj plastici točne, onda mu se lik mijenja od jednog do drugog dijela Carstva, sukladno prevladavajućim lokalnim tradicijama. Konstantinovi portreti trebali su ponuditi odgovor na takav *stilski kaos* i vratiti carskome liku nekadašnje dostojanstvo i karizmatičnost. Pozivajući se na prepoznatljive uzore – od Aleksandra do Augusta i Trajana – oni negiraju tetrarhijski princip vlasti i umjesto toga promiču poruku da je car „zaslužio Carstvo rođenjem“. Nova likovna formula je potvrda careva legitimiteta; on sada ovisi o podršci viših sila, a ne o vojnom umijeću, sretnim okolnostima ili nasilnoj uzurpaciji, koji su bili odlučujući pri izboru njegovih prethodnika. Na tome se zasniva i nova dinastijska politika, koja će biti određujuća za kasno Carstvo nakon Konstantina.⁴³

*

Rado bismo znali više o recepciji Konstantinova slavluka tijekom kasnijih stoljeća, imajući u vidu sudbinu konjaničkog kipa Marka Aurelija. Popularna legenda tvrdi da kip svoj opstanak duguje činjenici da su Marka Aurelija u srednjem vijeku zamijenili s prvim kršćanskim carem. Renesansni umjetnici često su reproducirali slavluk u slikama idealnih gradova i nadahnjivali se njegovim reljefima.⁴⁴ Jedan od njih, veliki Rafael, u pismu papi Lavu X. ističe razlike u kvaliteti između nanovo upotrijebljene skulpture iz 2. stoljeća i reljefa iz 315. godine, za koje kaže da su „slabi i ne pokazuju nikakvu vještinu“. Ni moderni povjesničari nisu uvijek bili skloni Konstantinu, a povjesničari umjetnosti njegovu spomeniku; Jacob Burckhardt u 19. i Bernard Berenson u 20. stoljeću posebno su bili oštri u ocjenama, utječući na generacije istraživača. Dobrim dijelom zahvaljujući njihovom autoritetu, slavluk je dugo promatran kao bezidejni *patchwork* i paradigma likovne inferiornosti kasne antike. Nedostatak pravih majstora, ugašene radionice, zbrda-zdola prikupljene spolije, niska umjetnička razina skulpture iz Konstantinova vremena – sve su to bili argumenti u prilog dekadenciji i propadanju likovnog umijeća, navještaj skoroga kraja antičkog svijeta. Pristup se počeo mijenjati nakon pionirskog rada Aloisa Riegla, a revalorizacija kasne antike kao zasebnoga umjetničkog razdoblja gotovo je uvijek polazila upravo od Konstantinova slavluka, koji je u sebi objedinjavao sva proturječja od kojih je sazdana. Riegl je u njegovim reljefima prepoznao izraz novoga „umjetničkog htijenja“ (*Kunstwollen*) te premosnicu između antičke i

srednjevjekovne umjetnosti, ali takav zaključak odnosio se samo na skulpturu iz 315. godine, prije svega na friz. Međutim, sagledavanje spomenika kao jedinstvene cjeline, a ne slučajne naplavine spolija, dopušta nam da u njemu prepoznamo smišljeni politički program koji je u pozadini odabira reljefa iz vremena ranijih careva. Hans Peter L'Orange je tako mogao ustvrditi da odnos prema naslijeđu na slavlolu predstavlja istinski kreativni doprinos toga vremena povijesti umjetnosti;⁴⁵ za Davida Wrighta, ta umjetnost nije uvjetovana logikom samostalnog, unutrašnjeg razvoja, već izvanjskim razlozima;⁴⁶ Bente Kiilerich, naposljetku, upozorava da estetska kvaliteta i stilski problemi nisu u prvom planu i da slavluluk ne treba promatrati kao umjetničko djelo, već kao vizualni dokument, a njegov sadržaj kao političku poruku.⁴⁷ Možemo zaključiti da je na djelu novo, drugačije shvaćanje stvaralačkog procesa. Pritom svojevrsna nezainteresiranost za originalnost likovnog djela ide ruku pod ruku s anonimnošću kasnoantičkih majstora – arhitekta, kipara i slikara – čija imena suvremeni izvori više ne spominju.

Iščitavajući političku poruku slavluluka, naglasimo još jednom da zamjeni identiteta glavnih protagonista nije bio cilj brisanje uspomene na ranije vladare, već dodatno veličanje Konstantina, koji se „zaodjenuo“ tijelom Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija.⁴⁸ Veličanje pojedinca, pozivanjem na povijest, rašireni je fenomen u kasnom Carstvu; osim vladara i rimski aristokrati pokazuju istu neumjerenu strast u izmišljanju mitskih predaka i pronalaženju veza sa slavnim obiteljima iz prošlosti.⁴⁹ Djelotvornost takve travestije svakako ovisi o njezinoj prepoznatljivosti za promatrača. Doista, u kojoj su mjeri suvremenici mogli razlikovati pojedine povijesne segmente od kojih se slavluluk sastojao, kao što to može današnji promatrač, oboružan dalekozorom, moćnim fotografskim objektivima ili reprodukcijama? Nema sumnje da bismo učinili pogrešku kada bismo im pripisali odlično poznavanje slavnih careva iz prošlosti ili umjetničkog stila pojedinih reljefa. Upitna je i prepoznatljivost carskih portreta koji su poslužili kao uzor za novo Konstantinovo lice; kovanice koje su tijekom 3. stoljeća periodično ponavljale Augusto-ve i Trajanove divinizirane portrete nisu morale kolati u svim dijelovima Carstva niti biti dostupne u svim segmentima društva.⁵⁰ No, prosječni Rimljanin vjerojatno se nije odveć zamario pitanjima o vremenu nastanka reljefa i identitetu izvornih protagonista; umjesto toga, unaprijed je znao što treba očekivati od spomenika čije je posvećenje 315. godine koincidiralo s proslavom Konstantinove desete obljetnice vladanja (*decennalia*), na što ga je podsjećao i

Slika 97.
Konstantinov
slavoluk, reljef u
medaljonu

U paru s prikazom lova na vepra (vidi sl. 95) medaljon je s prikazom žrtvenoga obreda. U glavnoj je ulozi Konstantinov suvladar Licinije (lijevo) koji prosipa tamjan na oltar ispred Apolonova kipa. Njih su dvojica 313. godine zajedno izdali proglas kojim je svim podanicima Carstva dopušteno slobodno ispovijedati svoju vjeru. Apolona prepoznajemo po nizu atributa (lira, proročki tronožac sa zmijom, grifon, lovorovo drvo u pozadini), ali i po sačuvanim kopijama istoga tipa u punoj plastici.



natpis na slavoluku.⁵¹ Znao je da to nije spomenik isključivo trijumfalne naravi, kao što je to bio nedaleki Titov slavoluk s reljefima na kojima se vidjela povorka s plijenom iz Jeruzalema. Jednom riječju, očekivao je – i dobio – ne samo kronologiju vojnog pohoda protiv Maksencija, već likovno upečatljiv program vladarske propagande. Bio je to svima poznati ikonografski repertoar, koji bismo mogli usporediti s predizbornim obećanjima današnjih političara. No, u tom očekivanom programu bilo je poruka koje su mogle zbuniti; jedna od takvih vezana je uz carev odnos prema božanstvu.

Među vrlinama koje su smatrane neophodnima uspješnom vladaru, oduvijek je najvažnije mjesto zauzimala pobožnost (*pietas*). Ona mu je trebala osigurati naklonost bogova (*pax Deorum*), pa su tako Rimljani zarana razvili ikonografske tipove koji su, uz popratne natpisne formule, u slici demonstrirali njihov poseban odnos. Najčešća, doslovna ilustracija vladareve pobožnosti ritualna je gesta cara koji prinosi žrtvu na oltar državnih bogova. Na Konstantinovu slavoluku tradicionalna ideja snažno je naglašena, pa je tako žrtva prikazana na čak četiri Hadrijanova medaljona (sl. 97) te na jednom

reljefnom polju iz vremena Marka Aurelija. Na svim je primjerima Konstantinov portret zamijenio one izvornih protagonista, pri čemu je mjestimice izostao inače uobičajeni detalj prekrivene glave (*vela-to capite*). U tom smislu, slavluk se logično nadovezuje na ranije carske spomenike, poglavito one koje su podizali tetrarsi – *religiosissimi Augusti et Caesares* – u skladu s Dioklecijanovom politikom vjerske i moralne obnove. Jedan od tih, tzv. Spomenik pet stupova, podignut 303. godine na forumu u Rimu u čast dvadesete obljetnice (*vicennalia*) Dioklecijanove vladavine, prepoznatljiv je na sjevernom frizu slavluka, u prizoru obraćanja narodu (*oratio*).⁵² Konstantin stoji na povišenom podiju (rostri), točno ispod središnjeg stupa s Jupiterovom figurom na vrhu.⁵³ Takav odabir zasigurno nije bio slučaj; topografski realizam u rimskoj umjetnosti oduvijek je služio kao podsjetnik na pragmatične ciljeve prikaza na javnim spomenicima. U ovom slučaju svrha mu je bila upozoriti na kontinuitet s politikom prethodnika, odnosno, na Jupitera kao vrhovnog zaštitnika rimske države. Istu su poruku Konstantinovi suvremenici zasigurno prepoznali i u kipu iz Maksencijeve bazilike (*Basilica Nova*) na forumu, koji je do nas dospio u dijelovima (vidi sl. 88). Riječ je o skulpturi kolosalnih dimenzija (o. 12 m), vjerojatno akrolitu, koja je prikazivala cara u sjedećem položaju i herojskoj (polu)nagosti, s kopljem (žezlom) u desnoj ruci.⁵⁴ Nekoć je takav tip u pravilu bio rezerviran za mrtve i divinizirane careve, a sada je poslužio za odavanje počasti živućem vladaru. Ostaci zidnih slika u Amonovom svetištu u Luksoru u Egiptu s početka 4. stoljeća, gdje su (živući) Dioklecijan i njegovi suvladari prikazani poput bogova, potvrđuju da se i ta promjena u odnosu na tradicionalnu ikonografiju vladara već bila dogodila u vrijeme tetrarhije, i to pod utjecajem orijentalnih ideja.⁵⁵

Program slavluka u mnogim segmentima odaje, dakle, naslijeđe tetrarhijskog doba, u čemu naslućujemo potrebu da se Konstantina prikaže kao zakonitog nasljednika i nastavljača djela njegova oca, tetrarha Konstancija Klora. Preko žene Fauste, Konstantin je bio rodbinski povezan i s prvim Dioklecijanovim suvladarem Maksimijanom. Premda je njihov odnos završio sukobom i Maksimijanovom smrću (310), pa tako i (privremenim) brisanjem njegove uspomene, Konstantin ga se u konačnici nije odrekao upravo zbog važnosti dinastijskog kontinuiteta.⁵⁶ Njegov sin Konstancije II. još polovicom 4. stoljeća na natpisima sebe katkad naziva potomkom božanskog Maksimijana.⁵⁷ Pa ipak, usporedba sa Spomenikom pet stupova pokazuje znakovita odstupanja od uobičajene tetrarhijske ikonografije:

reljef na jedinoj sačuvanoj bazi Dioklecijanova spomenika iz 303. godine prikazuje jednog od tetrarha, možda baš Konstancija Klora (tada još u rangu Cezara), kako u društvu bogova i okupljenih senatora prinosi na žrtvu vola, krmaču i ovna. Znana kao *suovetaurilia*, ta tradicionalna žrtva, izvorno posvećena bogu rata Marsu – koji je prikazan uz tetrarha – simbolizira lustraciju i predstavlja sastavni dio vicenalijske proslave.⁵⁸ Jedini reljef takvog sadržaja na Konstantinovu slavoluku visoko je na atici, među reljefnim poljima Marka Aurelija; četiri prikaza na Hadrijanovim medaljonima ne predstavljaju krvave žrtve.⁵⁹ Posebno je znakovito da žrtve nema na frizu iz 315. godine, koji je najdostupniji pogledu; za razliku od Trajana ili Marka Aurelija na njihovim trijumfalnim stupovima, Konstantin nigdje ne prekida vojni pohod da bi na tradicionalan način zahvalio bogovima na iskazanoj naklonosti.⁶⁰ Sve je to moralo djelovati prilično zbunjujuće na suvremenike koji su se sigurno pitali – kao što se i dan danas mnogi pitaju – koje od mnogih ponuđenih lica na slavoluku uistinu predstavlja prvoga kršćanskog cara.

*

Ne može biti sumnje da je u vrijeme podizanja slavoluka Konstantin već napravio odlučne korake u namjeri da promjeni tradicionalnu vjersku politiku; ako je *Govor mučenicima u čast* doista nastao ubrzo nakon Milanskoga edikta (313), kako su neki skloni vjerovati, onda je jasno da je već tada vjerovao kako je sudbina Rimskoga Carstva neraskidivo povezana s kršćanstvom i Crkvom.⁶¹ Doista, u jednom pismu iz tog vremena Konstantin sam sebe naziva „biskupom onih izvan Crkve” (pri čemu je možda mislio na svoje podanike nekršćane), utirući put za ono što je Charles Pietri okarakterizirao prvim cezaropapizmom.⁶² Suvremeni kroničari često su isticali njegovu odbojnost prema tradicionalnim kulturnim ritualima, a barem jedan izvor govori o tome da se za dolaska u Rim u godini posvećenja slavoluka odbio popeti na Kapitolij i tamo prinijeti uobičajenu žrtvu Jupiteru.⁶³ Naposljetku, tu je i srebrni medaljon s prikazom Kristova monograma – krizmona na carevoj kacigi, iz iste godine kada je podignut slavoluk u Rimu, jedan od prvih konkretnih tragova Konstantinova preobraćenja u slici.⁶⁴ Slijedom iznesenog, očekivali bismo da će oni i na slavoluku dobiti zapaženo mjesto. Ondje ih, međutim, nema, osim ako u novom portretnom tipu – kojega L'Orange opisuje kao blagog i prijateljski nastrojenog – ne pokušamo prepoznati „sve prisutniji koncept kršćanstva”.⁶⁵ Umjesto toga, u trenutku bitke protiv Maksencija uz Konstantina su tradicionalne carske pratiteljice,

Slika 98. a-c)
Konstantinov
slavoluk, detalji friza

Narativni friz iz
315. godine opisuje
Konstantinov
pohod na Italiju te
trijumfalni ulazak u
Rim na čelu vojske
(vidi sl. 92). Po prvi
se put na jednom
slavoluku našao opis
građanskoga rata.
Na Konstantinovo
su strani uobičajene
carske pratiteljice
Pobjeda i Roma
(a i b). Njegovi
vojnici nose kipove
tradicionalnih
bogova u bitku (c).
Za razliku od prikaza
iz vremena Trajana
ili Marka Aurelija,
car (vidi /b/, sasvim
desno) je veći od
ostalih i zauzima
čitavu visinu reljefa.



Viktorija i Roma, a njegove legije i dalje marširaju pod zaštitom tradicionalnih božanstava, koja vidimo na vrhu vojničkih stijegova (sl. 98).⁶⁶ Pa ipak, natpis na slavoluku ne imenuje bogove, kao što je bilo uobičajeno na ranijim spomenicima, već njegov trijumf pripisuje poticaju apstraktne, bezimene sile (*instinctu divinitatis*), što odgovara spomeni Vrhovnoga božanstva (*summa divinitas*) u tekstu Milanskoga edikta, kako ga prenosi Laktancije.⁶⁷ *Sol Invictus*, njegova manifestacija, ostaje najčešći carev zaštitnik u tom razdoblju; potvrda za njihov vrlo poseban odnos nije samo zlatni medaljon iz kovnice u Ticinu iz 313. godine, već i kasniji kip na forumu u Konstantinopolu, koji je možda namjerno rađen po uzoru na veliki (Neronov) kolos u Rimu. Uostalom, slavoluk je podignut u neposrednoj blizini toga kolosa, što zasigurno nije bio slučajan odabir.⁶⁸

Veza sa solarnim božanstvom, obilno posvjedočena na kovanicama, diskretno je naglašena i na slavoluku: na istočnoj bočnoj strani, neposredno iznad dijela friza s trijumfalnim ulaskom u Rim, nalazi se medaljon s bogom Sunca koji se uspinje na nebo u svom četveropregu (sl. 99), a oštećenu figuru sa zrakastom krunom susrećemo i u istočnom bočnom prolazu.⁶⁹ Isticanje solarnog božanstva u to vrijeme nije nikakvo iznenađenje; kada je car Aurelijan uspostavio kult Nepobjedivog Sunca (*Sol Invictus*) kao vrhovnog zaštitnika Carstva (275), samo je potvrdio tradiciju koja je tijekom 3. stoljeća obilježila rimsku religiju, poglavito carski kult, u čemu treba prepoznati sve prisutniji utjecaj helenističke političke misli.⁷⁰ Pozivajući se na sličnost s Augustom i Aleksandrom, Konstantin nije mogao izbjeći i tu asocijaciju koju su navelike rabili dvorski pjesnici u panegiricima: „Jer ti si, care, kao i onaj bog (Apolon) mladolik, svima donosiš radost i spas i preko svake mjere si lijep“.⁷¹ Prva od nekoliko nadnaravnih vizija – koje su pratile Konstantina u ključnim trenucima njegove vladavine – zabilježena je za careva posjeta Apolonovu svetištu u današnjem Grandu (Francuska) i možda je upravo ona dala povoda za prikaz na medaljonu iz 313. godine. Apolon-Sol je, dakako, nebeski pokrovitelj *Zlatnoga doba*, što je bio jedan od vodećih političkih mitova Carstva još od Augustova (i Vergilijeva) vremena; on nosi pobjedu, a zajedno s Lunom utjelovljuje vječnost.⁷² Osim toga, bio je posebno štovan u Galiji, pa tako u isticanju lokalnog i regionalno važnog božanstva možemo prepoznati i pragmatičan interes vladara koji nastoji osigurati privrženost dominantno galskih trupa s kojima će uskoro krenuti u osvajački pohod na Italiju i Rim.⁷³

Slika 99.
Konstantinov
slavoluk, medaljon
na istočnoj strani

Iznad Konstantinovih vojnika koji ulaze u Rim (povrh glava konjanika vijore zmajevi na kopljima) medaljon je iz 315. godine, sa Solom koji se u četveropregu uspinje na nebo. Mnogi su u tome prepoznali još jedan dokaz Konstantinove privrženosti bogu Suncu. Doista, teško je ne povezati položaj reljefa na istočnoj strani, povrh trijumfalne povorke, s idejom obnove i novoga početka, koja je jasno istaknuta u natpisima na slavoluku.



Prva Konstantinova vizija u svetištu Apolona Grana prethodi, dakle, onoj puno poznatijoj uoči bitke kod Milvijskoga mosta 312. godine. Tada je, prema predaji, u snu ugledao na nebu pobjedonosni znak križa, što su Laktancije i kasniji kršćanski povjesničari protumačili kao dokaz njegova preobraćenja. Tri godine kasnije na rimskom slavoluku nema kršćanskih simbola. Gdje su, onda, korišteni te tradicije?

EUZEBIJE I TEOLOGIJA CARSKE VLASTI

Euzebij Cezarejski (263-339) Konstantinov je suvremenik i svjedok posljednjih velikih progona kršćana, autor, među ostalim, *Crkvene povijesti* i *Konstantinova života*.⁷⁴ Nije pisao povijest po uzoru na klasične autore; tu nema ratova i političkih događaja, niti detaljnih opisa i digresija na kakve su nas navikli Tukidid, Tit Livije, Tacit ili posljednji u nizu velikih antičkih historioografa, Amijan

Marcelin. U *Crkvenoj povijesti*, njegovu najvažnijem djelu, Euzebijie prati sudbinu kršćanske zajednice od vremena Krista i apostola: opisuje progone i slavne primjere mučeništva te bilježi otpadnike i heretičke pokrete, odnosno, kako sam kaže, „sve koji su, tjerani čežnjom za novošću do krajnje zablude... Kristovu stadu nanijeli okrutno zlo“. ⁷⁵ *Konstantinov život*, djelo nastalo nakon careve smrti (337) i vjerojatno nedovršeno u trenutku autorove smrti dvije godine kasnije, više je hagiografskog negoli povijesnog karaktera. ⁷⁶ Međutim, oba su djela izuzetno važna za razumijevanje promjena koje su se dogodile u odnosu na shvaćanje svjetovne i duhovne vlasti u kasnoj antici. ⁷⁷ Prema Euzebiju, Rimsko Carstvo je univerzalno i ima povijesnu svrhu, a ta se ogleda u vremenskoj podudarnosti Kristove zemaljske misije s Augustovom vladavinom i razdobljem dugotrajnog mira (*Pax romana*), koji je omogućio ujedinjenje brojnih naroda. U *Evangeoskoj pripravi* tako kaže: „U prošlosti su među narodima postojali brojni kraljevi i vladari koji su vladali različitim gradovima i zemljama... Očekivana posljedica takvoga stanja bili su stalni ratovi: narodi su se borili jedni protiv drugih i napadali svoje susjede... Ali, sav nered u rimskome svijetu prestao je otkako je August uspostavio Carstvo, u isto vrijeme kada se i naš Spasitelj pojavio na zemlji. Od toga trenutka, pa sve do danas, gradovi više ne ratuju s gradovima i narodi se ne bore međusobno, a život se ne troši (uzalud) kao u ranijem kaosu“. ⁷⁸ Konstantinov trijumf, osim što predstavlja pobjedu nad progoniteljima Crkve, ispunjenje je Božanskog nauma, ravno ostvarenju obećanja o mitskom „novom dobu“ (*saeculum novum*). Euzebijie uspoređuje Konstantina s Mojsijem, pobjedu na Milvijskom mostu s prelaskom Izraelaca preko Crvenog mora, poraženog Maksencija s egipatskim faraonom. ⁷⁹ Doista, možemo reći da novo doba – kršćansko Rimsko Carstvo – započinje s Euzebijem, u jednakoj mjeri kao i s Konstantinom.

Nedugo nakon krvavih Dioklecijanovih progona, takav iznenađujući preokret u odnosima između Crkve i države trebao je, kako kaže André Chastagnol, ponuditi teološko opravdanje Rimskome Carstvu. ⁸⁰ U revolucionarnoj povijesnoj prekretnici, ono je od neprijatelja postalo odraz nebeskoga kraljevstva, a rimski car Božji pomazanik. To dvoje brzo je sraslo: Euzebijie Konstantina proglašava „slikom jednoga Boga“, a Krista naziva Spasiteljem (*Soter*) i Dobročiniteljem (*Euergetes*), što su bile tradicionalne titule helenističkih kraljeva. ⁸¹ Novi savez između Neba i Zemlje potvrđen je neobičnim detaljem koji se javlja na carskim portretima iz prethodnih stoljeća

Slika 100. Ravena, mauzolej Gale Placidije, druga četvrtina 5. st.

Krist – *Dobri pastir* prikazan je kako sjedi na stijeni okružen stadom. Umjesto u kratku pastirsku tuniku, odjeven je u dugu tuniku obrubljenu zlatom, a preko koljena mu je prebačen purpurni plašt, znak carskog dostojanstva. Veliki križ, optočen dragim kamenjem (*crux gemmata*), koji drži u ruci umjesto pastirskoga štapa, aluzija je na tradicionalno koplje helenističkih kraljeva. Pretvorba iz pastira u osvajača obilježava trijumf kršćanstva i dovršetak kristijanizacije Carstva.



– znak križa urezan na čelo (*sphragis*), mutilacija sa svrhom naknadnog pokršćavanja.⁸² Već i prije velike revolucije, u historiografiji poznate kao „Konstantinska prekretnica“ (*Konstantinische Wende*), carski su uzori utjecali na simboličke slike koje koriste kršćanski egzegeti: biskup Ciprijan polovicom 3. stoljeća u Kartagi zaziva vjernike da u ruke uzmu oružje „duhovne i nebeske zaštite“, na prsa stave „oklop pravednosti“ koji će ih „učvrstiti protiv neprijateljevih strelica“, a na noge obuju evanđeosko učenje kako ih zmija koju valja zgaziti ne bi „zavarala i ugrizla“.⁸³ Dovoljno je prizvati u sjećanje Augustov kip iz *Prima Porta* i shvatit ćemo da Ciprijanova vizija polazi od konkretne slike: to je vojnički tip carskog spomenika, kakav je bio podizan na forumima diljem rimske države i prikazivan na kovanicama, i kao takav poznat svim podanicima Carstva. Usporedbe Krista i zemaljskog vladara bit će posebno česte u kršćanskim tekstovima 4. stoljeća, kada se utvrđuju odnosi duhovne i svjetovne vlasti te se postavljaju temelji crkvene organizacije. Ista tendencija prepoznatljiva je u umjetnosti: André Grabar uvjerljivo je pokazao da su kršćani progresivno posuđivali motive iz carske ikonografije kako bi uspostavili novu *retoriku moći*.⁸⁴ Rezultat takvih nastojanja poznati je Krist – *Dobri pastir* u mauzoleju Gale Placidije u Raveni iz druge četvrtine 5. stoljeća (sl. 100). Mozaik iz Nadbiskupske palače u Raveni (oko 500. godine) aktualizira dva i pol stoljeća raniji Ciprijanov opis: Krist je prikazan doslovno kao rimski imperator, u oklopu, s križem prebačenim preko ramena umjesto koplja, kako pod

Slika 101. Ravena, Nadbiskupska palača, oko 500.

Na mozaiku iz Nadbiskupske palače u Raveni Krist je prikazan kao rimski imperator, u oklopu, s križem prebačenim preko ramena umjesto koplja, kako pod nogama gazi lava i zmiju. To su čovjekovi neprijatelji i arhetipski simboli zla, na što aludira psalam 91 (90): *Nogom ćeš gaziti lava i ljuticu, zgaziti ćeš lavića i zmiju.* Sličan prikaz javlja se na carskim kovanicama iz prve polovice 5. st. (vidi sl. 13) na kojima je zmija zamijenila antropomorfni prikaz poraženog neprijatelja.



nogama gazi lava i zmiju (sl. 101).⁸⁵ Ta dva reprezentativna primjera dovoljna su da ilustriraju utjecaj carskih modela na razvoj kršćanske umjetnosti; istovremeno, čini se da je znatno teže odgovoriti na pitanje u kojoj mjeri je kršćanstvo nakon 313. godine utjecalo na službenu umjetnost Carstva.

*

Trijumfalizam Crkve koju krvavi progoni nisu slomili, nada da je blizu carstvo nebesko, a poglavito fascinacija Konstantinom, novim zaštitnikom kršćana – to su motivi koji navode Euzebija na malobrojne spomene kršćanske umjetnosti. Kao što njegova povijest nije u tradiciji antičke historiografije, tako niti njegovi opisi likovnih djela ne slijede tradiciju ekfrazе (*ekphrasis*), književne forme koja je bila prilika vještim govornicima *Druge sofistike*, poput Filostrata, da pokažu vlastitu vještinu i literarno znanje opisujući stvarna ili zamišljena djela kipara i slikara. Umjesto toga, oni otkrivaju čovjeka s malo (ili nimalo) senzibiliteta za likovno i daju naslutiti

da nije odveć sklon korištenju slike u vjerske svrhe.⁸⁶ Na molbu Konstantinove sestre koja od njega traži Kristov portret, Euzebijе odgovara pismom u kojemu jasno iznosi svoje protivljenje takvoj praksi.⁸⁷ Na drugome mjestu kaže da slike i kipovi nisu prikladni za ilustraciju vječnih istina, jer su „prolazni i propadaju uslijed djelovanja vremena“, što može podsjetiti na slične argumente kod Plotina i neoplatonista.⁸⁸ Za razliku od onih crkvenih otaca koji će u umjetnosti prepoznati medij za širenje vjere, pa će se tako neki od njih – kako smo vidjeli u slučaju biskupa Asterija iz Amazije – okušati i u literarnoj ekfrazi, Euzebijе je vjerojatno bliži Epifaniju iz Salamine. Potonji oko 400. godine prijeti izopćenjem svima koji se povode za onim „što privlači oči i zamagluje osjetila“ i koji su spremni prihvatiti sliku Boga „u zemaljskim bojama, opravdavajući to njegovim ljudskim tijelom“.⁸⁹ Stoga i rijetke primjere kršćanske umjetnosti u Euzebijevim djelima ne treba shvatiti kao odobravanje svetih slika. Oni su prije svega u funkciji naracije; primjerice, pozlaćeni kipovi na bunaru posred agore u Konstantinopolu, koje autor tumači kao *Dobroga pastira* i Danijela – skroman primjer skulpture u javnom prostoru – trebaju poslužiti kao ilustracija tvrdnji da je grad od osnutka kršćanska prijestolnica.⁹⁰ Slično je i s često spominjanim *spasonosnim znakom*, koji je u uskoj vezi s Konstantinovom osobom i njegovom ulogom u nastanku kršćanskoga Carstva.

Želeći pohvaliti „veliku ljubav prema Bogu koja je usplamtjela u carevoj duši“, Euzebijе u *Konstantinovu životu* opisuje „simbol Spasiteljeve muke“, napravljen od raznobojnog dragog kamenja i zlata, koji se nalazi po sredini svoda glavne prostorije u carskoj palači u Konstantinopolu.⁹¹ To, dakako, ne može biti drugo nego znak križa; Euzebijе ga spominje na brojnim mjestima, među ostalim i pri opisu posvećenja nove bazilike u Tiru.⁹² Na prvi pogled, povezanost Konstantina sa simbolom Kristove muke čini se neupitnom; znamo koliko je pažnju posvetio izgradnji svetišta u Jeruzalemu, gdje se čuvalo drvo križa koje je, prema legendi, njegova majka Helena pronašla za vrijeme boravka u Svetoj zemlji.⁹³ Crkveni povjesničar Sokrat navodi da je pri osnutku grada na Bosporu (330) dio te najsvetije relikvije kršćanstva Konstantin dao ugraditi u podnožje svoga kipa na forumu.⁹⁴ Pa ipak, premda je znak križa, u različitim (kripto)varijantama, zarana prisutan među vjernicima – koji ga prepoznaju u obliku staurograma, hebrejskog slova *taw*, brodskih jedara ili rimskoga vojničkog znaka, jednom riječju posvuda – ipak je začuđujuće slabo zastupljen u najranijoj kršćanskoj umjetnosti.⁹⁵ Vidjeli smo, uosta-

lom, da ona sustavno izbjegava Kristovu muku i smrt. Ako je suditi prema službenoj ikonografiji na Konstantinovim kovanicama, otkriće križa – ukoliko se doista dogodilo za njegova života – nije imalo odjeka niti u carskoj umjetnosti. Vizija na nebu nad Jeruzalemom, koju spominje biskup Ćiril Jeruzalemski 351. godine – petnaestak godina nakon Konstantinove smrti – vjerojatno je trebala skrenuti pozornost na svetu relikviju i povijesnost događaja uz koji je bila vezana.⁹⁶ Doista, nekako u to vrijeme, križ se javlja na sarkofazima u Rimu i Italiji, katkad kao oruđe muke (primjerice, u sceni sa Šimunom Cirencem), ali češće kao znak pobjede i simbol Uskrsnuća (vidi sl. 106).⁹⁷ Na najranije primjere u monumentalnoj umjetnosti treba, međutim, čekati sve do kraja 4. stoljeća i trijumfa kršćanstva u doba cara Teodozija. Mozaik u apsidi rimske crkve Sv. Pudencijane iz tog razdoblja prikazuje apokaliptičnu viziju Krista na tronu, okruženog apostolima, a iznad njega bogato ukrašeni križ na brdu usred Nebeskog Jeruzalema (vidi sl. 128).⁹⁸ Nešto je kasniji primjer iz mauzoleja Gale Placidije u Raveni; izvorni ukras te male građevine u svodu ima mozaik sa zlatnim križem na plavoj podlozi posutoj zvijezdama.⁹⁹ U mauzoleju je i prije spomenuti mozaik s *Dobrim pastinom* koji u ruci drži zlatom optočeni križ, pa možemo zaključiti da je do druge četvrtine 5. stoljeća motiv zauzeo središnje mjesto u kršćanskoj umjetnosti. Gala Placidija svoj je mauzolej – zajedno s crkvom

Slika 102. Ulomak kamene grede s reljefom, 1. st. Arheološki muzej Split

Na reljefu s neke reprezentativne građevine iz Tilurija prepoznajemo *tropaeum*, rimski znak pobjede. Izvorno je to bio običan drveni nosač na koji se poslije bitke vješalo zarobljeno neprijateljsko oružje. Zbog karakterističnog oblika kršćani su ga zarana shvatili kao aluziju na križ. Ne razmišljajući o muci i smrti, koji će u srednjovjekovnoj umjetnosti postati središnja tema u umjetnosti, u njemu su prije svega vidjeli znak Kristova trijumfa.



Sv. Križa – dala podići nakon povratka iz Konstantinopola, gdje je boravila na dvoru svoga rođaka Teodozija II; možda je upravo ondje, na svodu carske palače, vidjela isti ukras. No, ostaje upitno je li to *simbol Spasiteljeve muke* koji je opisao Euzebije stoljeće ranije.

Euzebijev opis treba usporediti s podatkom iz *Crkvene povijesti* o tome kako je Konstantin, nakon

Slika 103. Korice bodeža, Siscija, 1. st. Arheološki muzej Zagreb

Korice bodeža samo su jedan u nizu rimskih vojničkih predmeta na kojima susrećemo ornamentalne motive u obliku rozete nalik solarnim simbolima. Sličnost s krizmonom je velika i možda može objasniti legendu o „Božjem znaku“ koji je Konstantin, potaknut vizijom, dao staviti na štitove svojih vojnika uoči bitke na Milvijskome mostu.



pobjede nad Maksencijem, tražio da mu se u Rimu, na najprometnijem mjestu, podigne kip sa znakom Spasitelja u desnoj ruci.¹⁰⁰ Isti se ponavlja i u *Konstantinovu životu*, s tom razlikom da car u ruci drži veliko koplje u obliku križa.¹⁰¹ Izrazi kao što su „veliko koplje“ ili „trofej“ upućuju na pravo značenje opisanog predmeta: to su tradicionalne vojne oznake – stijeg (*vexillum*) i znak pobjede (*tropaeum*). Euzebij, uostalom, nije prvi koji ih dovodi u vezu s križem; početkom 3. stoljeća, Marko Minucije Feliks obraća se poganima na sljedeći način: „Pa i vaši

vojni znakovi, zastave i stijeg nisu ništa drugo već pozlaćeni i ukrašeni križevi... Vaši znakovi pobjede ne samo da oponašaju izgled križa, već i čovjeka pribijenog na njega“ (sl. 102).¹⁰² Prema Justinu Mučeniku, brodsko jedro u obliku križa također je znak pobjede, jer bez njega nema sigurne plovidbe: „More se ne da preploviti ukoliko znak pobjede, koji zovemo jedrom, nije čvrsto povezan s brodom“.¹⁰³ Čini se da su upravo takve asocijacije, vezane uz pobjedu i zaštitu, dovele do pojave vojnog stijega s krizmonom na vrhu, koji je Konstantin prema legendi prvi put upotrijebio u bitci kod Milvijskoga mosta. Krizmon je monogram sastavljen od dva grčka slova (X i P), nastao iz Kristova imena, sličan staurogramu koji se postupno razvio iz grčke riječi za križ (*stauros*) i poprimio sakralni i apotropejski karakter (*nomen sacrum*).¹⁰⁴ Za razliku od Laktancija, koji spominje samo znak na štitovima Konstantinovih vojnika, Euzebij detaljno opisuje stijeg i navodi okolnosti njegova nastanka, odnosno prenosi što mu je, kako kaže, sam car godinama poslije otkrio: bilo je to neposredno pred bitku, nakon što je usred dana na nebu vidio „pobjednički znak križa, sjajniji od sunca“, a noć poslije u snu viziju

Slika 104. (na sljedećoj stranici)
Barletta, kolosalni
kip rimskoga cara,
4/5. st.

Brončani kolos iz Barlette jedan je od rijetkih sačuvanih carskih kipova iz vremena kasnoga Carstva. U lijevoj ruci drži globus, na koji je izvorno slijetala krilata Pobjeda; u desnoj je vjerojatno bio *labarum*, što odgovara prikazima na novcu tijekom 4. stoljeća (vidi sl. 3b) Izražajno, strogo lice (vidi sl. 32) nema jasne portretne crte, pa stručnjaci i dalje nagađaju kojeg cara predstavlja. Kratke, zdepaste noge upućuju na gubitak osjećaja za kontrapost i klasične proporcije. Ipak, valja napomenuti da Amijan Marcellin za Konstancija II. kaže da je imao dugi trup i kratke, savijene noge. Kip je vjerojatno bio postavljen na javnome mjestu u prijestolnici Istočnoga Rimskog Carstva, odakle je stigao u Italiju kao dio plijena iz IV. križarskog pohoda (1204).

Krista s istim takvim predmetom u ruci.¹⁰⁵ Što god da je Konstantin vidio, nema sumnje da je u očima suvremenika, poglavito vojske, prije svega imalo obilježje carskoga trijumfa, a manje Spasiteljeve muke.¹⁰⁶ Uostalom, kršćani u Konstantinovoj vojsci, sastavljenoj ponajprije od romaniziranih Kelta i Germana, morali su biti izrazita manjina. Da je krizmon doista bio shvaćen kao simbol pobjede i svojevrstan talisman, govori sličnost s cijelim nizom znakova koje su rimski legionari nosili na štitovima, kacigama i oružju (sl. 103), a poglavito moguća asocijacija na zrakastu krunu solarnog božanstva koja je tijekom 3. stoljeća postala stalan atribut careva na rimskom novcu.¹⁰⁷ U svakom slučaju, na brojnim kovanicama vidimo cara koji u ruci drži vojnički stijeg s krizmonom na vrhu; poznat kao *labarum*, Konstantinov trijumfalni znak ostat će simbol konstantinske dinastije i carske pobjede tijekom čitavog 4. stoljeća, jednako prihvatljiv kršćanima i poganima (vidi sl. 3).¹⁰⁸

Prihvaćajući vjerodostojnost Euzebijevog opisa, možemo pretpostaviti da je isti tip prikaza – stojeća figura cara u vojnoj opremi, koji drži *labarum* u ruci – osim na novcu bio uvriježen i u javnoj skulpturi.¹⁰⁹ Nažalost, posjedujemo jedan jedini sačuvani primjer koji mu se približava, a to je brončani kolos iz Barlette (sačuvan bez stijega), čija datacija, međutim, oscilira između druge polovice 4. i polovice 5. stoljeća (sl. 104).¹¹⁰ U nedostatku monumentalnih primjera, svakako valja spomenuti bjelokosni reljef s prikazom Honorija, na jednom od najranijih sačuvanih konzularnih diptiha (406): car je u oklopu i drži u ruci *labarum*; krizmon na vrhu je neupadljiv, ali je zato na stijegu ispisana poruka koja je donekle izmijenjena u odnosu na onu koju je Konstantin dobio u snu prije bitke na Milvijskome mostu: *IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER*.¹¹¹ Ako je suditi prema kovanicama, tek za vrijeme Honorijeva sina Valentinijana III. na Zapadu – bez sumnje pod utjecajem Teodozija II. u Konstantinopolu – počinju prevladavati prikazi cara koji u desnoj ruci više ne drži *labarum*, nego veliki ukrašeni križ (vidi sl. 13 b), nalik onome u ruci carskog pastira u mauzoleju Gale Placidije.¹¹² Bjelokosni diptih iz katedrale u Aosti daje naslutiti zašto je motiv, koji je tijekom 4. stoljeća bio tako važan, naglo otišao u zaborav: likovno neupadljiv, vojni stijeg kao simbol pobjede ustupio je mjesto moćnijem simbolu pravovjerja koje je konačno trijumfiralno s dinastijom Teodozija Velikog.¹¹³

Euzebije u *Konstantinovu životu* donosi još jedan dragocjen likovni primjer iz carske palače u Konstantinopolu: sliku u tehnici enkaustike, koju je Konstantin dao postaviti na vidljivom mjestu iznad ulaza u palaču. Na njoj se nad carevom glavom mogao vidjeti



Slika 105. Zlatni medaljon, Konstantinopol, oko 330. Beč, Kunsthistorisches Museum

Roma (lijevo) i Pobjeda (desno), koje krune Konstantinove sinove, tradicionalni su ikonografski repertoar carskog trijumfa, ali ruka koja proviruje iz oblaka i kruni samog Konstantina, obilježavajući cara kao Božjeg pomazanika, novi je motiv. Zamijenila je orla s vijencem u kljunu koji je imao istu ulogu na tetrarhijskim spomenicima. Razlika u veličini među figurama simboličke je prirode i predstavlja primjer hijerarhijske perspektive koja će obilježiti službene prikaze u vrijeme kasnoga Carstva.



„spasonosni znak“, a tu je bila i zvijer, „što je kroz tiraniju bezbožnika opsjedala Božju Crkvu, a koju je on (Konstantin, op. pr.) dao prikazati bačenu na tlo, u obliku zmaja, jer ‘zmaja’ i ‘sklupčanu zmiju’ spominju knjige Božjih proroka. Stoga je car naumio svima pokazati zmaja pod svojim nogama, i nogama svojih sinova, probodenog (kopljem) posred trbuha i bačenog u dubine ponora. Na taj je način prikazao nevidljivoga neprijatelja ljudskoga roda i moć pobjedničkoga znaka nad svojom glavom“. ¹¹⁴ Sve je to „u prikrivenom obliku“ dala naslutiti slika, odnosno sjaj boje, kaže Euzebij, u jednom od rijetkih trenutaka kada sebi dopušta pohvalu vještini umjetnika. „Spasonosni znak“ i ovdje je vjerojatno *labarum*, kao što smo pretpostavili u slučaju Konstantinova kipa u Rimu. Za jasniju predodžbu nedostaju nam primjeri u monumentalnoj umjetnosti, ali zato na jednoj kovanici iz 327/28. godine vidimo *labarum* s tri kružne aplikacije u kojima naslućujemo portrete cara i dvojice njegovih sinova. Vojni znak probada zmiju (zmaja) na tlu, pa se postavlja pitanje nije li Euzebij na svoj način – vrlo domišljato, uostalom – interpretirao taj ili sličan simbolički prikaz. ¹¹⁵ Drugi mogući uzor za sliku na ulazu u carsku palaču u Konstantinopolu možda možemo prepoznati na jednom medaljonu iz muzeja u Beču, na kojemu je prikazan Konstantin – ovaj put u punoj figuri – između dvojice sinova; dok njih tradicionalno krune Pobjeda (*Victoria*), odnosno, Vrlina (*Virtus*), pobjednički vijenac nad glavom cara drži ruka koja proviruje iz oblaka (sl. 105). Motiv je nov u carskoj ikonografiji i obično se tumači kao nedvosmisleni kršćanski utjecaj,

podrazumijevajući Božju ruku (*dextera Domini*), koju smo prvi puta zamijetili na freskama u sinagogi u Dura Europosu. Ona je zamijenila Jupiterova orla s vijencem u kandžama, koji je prisutan na tetrarhijskim spomenicima s kraja 3. ili početka 4. stoljeća.¹¹⁶

Je li slika iz carske palače u Konstantinopolu nalikovala bečkom medaljonu? Na njemu nema zmije (zmaja); općenito, Euzebijeva biblijska interpretacija *neprijatelja ljudskoga roda* još dugo neće iz upotrebe istisnuti tradicionalnu ikonografsku formulu s kovanica – prikaz cara u oklopu koji drži *labarum* u ruci te povlači za kosu ili gazi pobijeđenog neprijatelja u liku malenog barbara (vidi sl. 3b).¹¹⁷ Zmija pod carevim nogama – sada s ljudskom glavom, neobično nalik na čudovišnu Hidru s kojom se svojedobno obračunao Heraklo – javlja se tek tijekom prve polovice 5. stoljeća, gotovo istovremeno kada i križ u vladarevoj ruci (vidi sl. 13b).¹¹⁸ Takva je evolucija simptomatična za sve razvijenije simboličko poimanje svijeta u kasnoj antici: od poraženog barbara u ljudskom obličju, neprijatelj Rimskoga Carstva pretvorio se u biblijski arhetip zla, a vojni znamen u križ. U konačnici, ona će dovesti i do jednog od najzanimljivijih ranokršćanskih prikaza trijumfirajućeg Krista na spomenutom mozaiku iz Nadbiskupske palače u Raveni (vidi sl. 101).¹¹⁹ Taj primjer ponajbolje odgovara Euzebijevom opisu slike nad ulazom u carsku palaču, ali i ovdje je riječ o kasnijem radu, vjerojatno ne ranijem od 6. stoljeća.

*

Što je doista vidio Euzebij? U kojoj se mjeri možemo osloniti na njegove opise? U nekim je slučajevima njegovo poznavanje umjetnosti toliko površno, da ga ne možemo prihvatiti kao objektivnog svjedoka; u drugima, pak, dolazi do izražaja navika teologa da stvari ne tumači doslovno, već simbolički, u skladu s kršćanskom interpretacijom svijeta i povijesti. To je slučaj sa *simbolom Spasiteljeve muke*: znak križa u monumentalnom dekoru nije, čini se, uobičajen prije cara Teodozija, kada kršćanstvo postaje državnom religijom. U Euzebijovo doba prednost posvuda ima vojnički stijeg s krizmonom (*labarum*), koji je neraskidivo povezan s Konstantinom i njegovom dinastijom i kao takav predstavlja tek jedan u nizu apotropejskih simbola, namijenjenih prije svega vojsci. Uostalom, cezarejski biskup tvrdi da mu ga je car osobno u jednoj prigodi pokazao: „Na jedno visoko koplje, koje je bilo obloženo zlatom,

ugrađena je poprečna prečka i na taj način koplje je dobilo oblik križa. Na vrh je bio postavljen umjetnički izrađen vijenac, sa zlatom i dragim kamenjem, u kojem je bio upisan znak za ime Spasitelja, tj. dva slova koja predstavljaju početna slova Kristova imena, tako da je slovo P u središtu bilo prekríženo slovom X. Uбудuće je car upravo ta dva slova najčešće nosio i na svome šljemu. S poprečne prečke, koja je bila pri vrhu koplja, visio je komad skupocjene tkanine, protkan zlatom i ukrašen šarenim, na suncu svjetlucajućim dragim kamenjem – nevjerovatno lijep prizor za oči. Ta je tkanina bila jednako dugačka koliko široka. Na vrhu koplja, koje je bilo prilične duljine, odmah do znaka križa i baš na kraju opisane tkanine, bilo je zlatno poprsje cara i njegovih sinova“. ¹²⁰ Euzebijev opis, ovaj put dovoljno precizan da ne budi sumnju, dobiva na vjerodostojnosti kada ga usporedimo s prikazom na kovanicama, ponajprije na seriji iz 327/8. godine. ¹²¹ Sjetit ćemo se da već 315. godine, na medaljonu iz Ticina, Konstantin na glavi nosi šljem ukrašen krizmonom, pa je i to još jedan dokaz da je *simbol Spasiteljeve muke* povezan isključivo s vojničkim prikazima vladara.

I kada se javlja samostalno, bez vojnoga stijega, krizmon često ima ulogu dinastijskog i pobjedničkog znaka, poglavito ako je uokviren lovorovim vijencem. ¹²² Pod utjecajem carske ikonografije, znak će se tijekom 4. stoljeća proširiti i na predmete osobne upotrebe – privjeske, prstenje, nadgrobne natpise, staklene plitice sa zlatnim dnom, srebrne pladnjeve – na kojima ponovo do izražaja dolazi njegova zaštitnička uloga. ¹²³ Funkcija talismana ili amuleta može nam pomoći objasniti neobične slučajeve miješanja s mitološkim motivima u unutrašnjem dekoru rimske kuće, primjerice, na podnom mozaiku vile u Framptonu u Engleskoj, gdje se krizmon javlja zajedno s Belerofantom i Dionizom. ¹²⁴ Kako vrijeme bude odmicalo, tako će se i njegovo značenje prilagođavati razvitku kršćanske ikonografije. Na jednoj staklenoj plitici sa zlatnim dnom, koja se čuva u Muzeju Metropolitan u New Yorku, prikazani su Petar i Pavao; između njih je samostojeći stup ukrašen dragim kamenjem s krizmonom na vrhu, što ne može biti drugo do simbolički prikaz Rimske Crkve. ¹²⁵ Još je znakovitija kombinacija krizmona i križa na jednoj seriji rimskih sarkofaga nastalih sredinom 4. stoljeća (sl. 106): po sredini pročelja istaknut je križ ispod kojega dva rimska vojnika (jedan je usnuo) čuvaju stražu; povrh križa je znak krizmona u pobjedničkom vijencu od lovorova lišća, dodatno ukrašenom gemama. ¹²⁶ Tu su još glave Sola i Lune u kutovima te orao – tradicionalni

Slika 106. Sarkofag s pasionskim temama (detalj), sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Kršćanski umjetnici iskoristili su tradicionalni rimski znak pobjede (vidi sl. 102) kao uzor prvoj simboličkoj interpretaciji Uskrsnuća.

Kombinacija križa s krizmonom u vijencu – Konstantinovim trijumfalnim znakom – sugerira Kristovu pobjedu nad smrću. Par zarobljenih barbara pretvoren je u vojnike zaspale na grobu. Vezu s carskom ikonografijom potvrđuju simbol orla (koji natkriljuje scenu u vrhu luka) te personifikacije Sunca i Mjeseca koje će postati stalni motiv u ikonografiji Raspeća.



simbol Jupitera, rimske države i pobjede – koji drži vijenac u kljunu i širi krila u luku nad čitavom scenom. U kombinaciji s epizodama iz ciklusa Muke (Uhićenje, Pilatov sud, Krunjenje trnovom krunom i Šimun Cirenac pomaže Kristu nositi križ), takav prikaz upućuje na Golgotu i Raspeće. Križ, ipak, niti ovdje nije samostalan znak, već svoje značenje crpi iz kombinacije s krizmonom, kojemu služi za postolje; simboli orla i personifikacije Sunca i Mjeseca daju sceni naglašeni pečat službene, trijumfalne ikonografije, dok dvojica naoružanih stražara podno križa asociraju na čuvare groba i Uskrsnuće, pa možemo reći da je Kristova pobjeda nad smrću dominantna tema sarkofaga.¹²⁷ Krist je tako posudio znak carskoga trijumfa, kao što je u mauzoleju ispod bazilike Sv. Petra posudio zrakastu krunu i četveropreg antičkoga boga Sunca. „Ta umjetnost“, reći će Grabar, „ne prikazuje trijumf kršćanstva, već pobjedu Onoga koji je kršćanstvo doveo do trijumfa“.¹²⁸

Zaključimo: Euzebijevi rijetki primjeri s područja umjetnosti nisu vođeni zanimanjem za ulogu slike u kršćanskoj kulturi, već nastoje ilustrirati misao vodilju njegova povijesnog djela, a to je čvrsta povezanost Konstantina i Carstva s kršćanstvom.¹²⁹ Tome u prilog govori i sustavna interpretacija prema kojoj je *labarum*, zapravo, znak Kristove muke. Euzebije vjerojatno nikada nije stupio nogom u Rim, a njegov opis kipa koji je car dao podignuti nakon pobjede nad Maksencijem zapis je iz druge ruke, nastao potkraj careva života, možda prema njegovu vlastitom kazivanju. No, štošta se promijenilo od kada je Konstantin vidio viziju na nebu koja ga je vodila do pobjede. U četvrt stoljeća koliko je prošlo između bitke na Milvijskome mostu i Euzebijeva pisana svjedočanstva, *labarum* je – utkan u tradicionalnu ikonografiju carskog trijumfa – postao sinonim za kršćansko Carstvo.

KONSTANTIN I KRŠĆANSKA UMJETNOST

Ostaje pitanje u kojoj je mjeri *Konstantinska prekretnica* utjecala na kasnoantičku umjetnost i jesu li se tijekom Konstantinove vladavine doista „promijenili kako njezin sadržaj, tako i stil“.¹³⁰ Dakako, preokret se osjetio u zagrobnoj umjetnosti, poglavito na rimskim sarkofazima, koji pokazuju izrazite sličnosti s reljefima friza na slavoluku iz 315. godine.¹³¹ Ali, što je sa službenom, carskom umjetnošću? Ako je Laktancijev opis vizije na nebu prije bitke na Milvijskome mostu vjerodostojan, kako to da nigdje na slavoluku ne vidimo vojnike s Kristovim monogramom na štitovima, odnosno, *znak Spasiteljeve muke* koji opetovano spominje Euzebije? Hans Peter L'Orange misli da je to posljedica Konstantinove oprezne vjerske politike i da se kršćanski simboli na javnim spomenicima javljaju tek nakon konačne pobjede nad Licinijem (324).¹³² Doista, numizmatički pokazatelji govore da su do tog vremena gotovo u potpunosti prestale emisije novca s poganskim božanstvima, a čak i broj kovanica s prikazom Nepobjedivog Sunca u izrazitom je opadanju. Ali, istovremeno je kolosalni kip iz Maksencijeve bazilike prikazivao cara kao Jupitera, a onaj na forumu u Konstantinopolu u tradiciji solarnoga božanstva, sa zrakastom krunom na glavi.¹³³ Tzv. Kapitolijski Konstantini u Rimu također ne potkrepljuju L'Orangeov zaključak: nedugo poslije 324. godine četiri vojnička portreta, izvorno vjerojatno tetrarhijskog podrijetla, prerađeni su u dinastijski portret Konstantina i sinova (sl. 107); niti na njima nema kršćanskih oznaka, osim ako ukras

Slika 107. Rim, Campidoglio, carski kip (Konstancije II?), nakon 324.

Kameni kipovi povrh rampe što vodi na Campidoglio, nekadašnji Kapitolij, poznati kao „Kapitolijski Konstantini“, dio su carske skupine koja predstavlja Konstantina (danas u Lateranu) i sinove u bojnoj opremi. Nerazmjerno mala glava daje naslutiti da je kip nastao ranije, vjerojatno u tetrarhijsko doba i da je naknadno prenamijenjen za potrebe nove dinastije.



u obliku stilizirane rozete na središnjoj resi opasača (*Mittelklappe*) – gdje i inače nailazimo na profilaktičke simbole kao što je Gorgonina glava – ne interpretiramo kao stilizirani oblik križa.¹³⁴

Je li izostanak kršćanskih obilježja na javnim spomenicima pokazatelj da je Konstantin novu vjeru namjeravao držati podalje od prezrene idolatrije, zapi-

tao se André Grabar.¹³⁵ Euzebije možda cilja na to kada tvrdi da je Konstantin zabranio da mu se podižu kipovi u poganskim hramovima.¹³⁶ Takav pristup, koji može podsjetiti na legendarnoga rimskog kralja Numu ili na starozavjetne zabrane, odgovarao bi stavu anonimnog apologeta koji polovicom 2. stoljeća u pismu caru Antoninu Piju ponosno ističe kako kršćani ne štiju idole u obliku čovjeka.¹³⁷ Brojni mučenici to su bili spremni posvjedočiti životom. No, u kojoj mjeri takva pretpostavka doista odgovara stvarnosti? Već i sam broj sačuvanih Konstantinovih portreta ukazuje na to da se stoljetna navika teško mijenjala; znamo za barem jedan slučaj gdje je odobrio zahtjev za osnivanjem carskoga kulta s pripadajućim svetištem.¹³⁸ Istina, pritom je zabranio da se hram posvećen njemu i sinovima onečisti „praznovjernim prevarama“ (*superstitionis fraudibus*), ali popratne gladijatorske igre i festivali nastavili su se u duhu stoljetnih običaja. Uostalom, imao je itekako puno razloga da ih se ne odrekne; do početka 4. stoljeća carski je kult izrastao u prvorazrednu manifestaciju domoljublja i preuzeo na sebe veliki dio ingerencija tradicionalnih kultova: „Ne samo svijet smrtnika, već i onaj bogova sve je više podređen središnjem položaju cara“, reći će Andreas Alföldi.¹³⁹ Ikonografski program Konstantinovog slavoluka zorno ilu-

strira proces preraspodjele autoriteta u Carstvu, parafrizirajući – u likovnom jeziku – panegirik iz 298. godine, upućen Dioklecijanovom suvladaru Maksimijanu, u kojemu anonimni autor ističe da je sve što su stari pisci izrekli o Jupiteru samo pjesnička izmišljotina, dok je ono što on govori o caru čista istina!¹⁴⁰ Ilustraciju važnosti vladareva kulta u 4. stoljeću prepoznamo i u Filokalovom kalendaru iz 354. godine koji bilježi porast broja carskih svetkovina (*natales Caesarum*) u odnosu na prethodna stoljeća.¹⁴¹ Ipak, jesu li uporno ponavljanje tradicionalnih ikonografskih formula i svojevrsan zazor od nove, kršćanske *retorike moći* zasnovani na smišljenom teološkom ili političkom konceptu, kako je mislio Grabar?

Moramo biti oprezni: izostanak slike nije neminovno pokazatelj religijski uvjetovanog anikonizma; istraživanja u Ostiji, primjerice, otkrivaju određenu suzdržanost prema figuralnom sadržaju koja je karakteristična za kasnoantičku fazu uređenja pojedinih kuća i vila.¹⁴² To svojevrsno *odbijanje slike* ne proizlazi, u ovom slučaju, iz nedostatka sredstava i sasvim sigurno ne iz teoloških razloga; ako stavimo na stranu osobne prohtjeve i ukus vlasnika, takav nam pristup kazuje da su mjesto i uloga slike u okviru specifičnog dekora podložni promjenama. Istu ćemo situaciju zateći u kršćanskome zagrobnom kontekstu, gdje je nakon izvanredno plodnog razdoblja u 3. i 4. stoljeću slika gotovo preko noći nestala iz upotrebe. Što se tiče odsustva kršćanskih simbola na javnim spomenicima iz vremena Konstantina i njegovih nasljednika, njihov izostanak možda treba tražiti u osjetljivom i, često, antagonističkom odnosu između države i Crkve, odnosno, između svjetovne i duhovne vlasti. Uzmimo primjer Konstantinova sina Konstancija II. (337-361); taj „mali, tiranski čovječuljak“, kako ga naziva Charles Pietri, posvetio je svoju vladavinu širenju kršćanstva među podanicima i nastojanjima da osigura jedinstvo Crkve, ne libeći se nametati svoju volju biskupima (sl. 108).¹⁴³ Pa ipak, čitajući Amijana Marcelina koji bilježi njegov prvi i jedini posjet Rimu (357), teško bismo u to povjerovali: Amijan opisuje obilazak drevnih znamenitosti poganskog Rima i carevo udivljenje na Trajanovom forumu, prešućujući u potpunosti mjesta od važnosti za kršćane.¹⁴⁴ Istina, grčki povjesničar ne spominje niti odlaske u poganske hramove ili sudjelovanje u tradicionalnim kulturnim radnjama; umjesto toga, car je, kaže, zadivljen sjajnom prošlošću, odlučio narodu darovati egipatski obelisk – još jedan solarni simbol – najveći od svih dotad podignutih u Rimu.¹⁴⁵ Natpis na izgubljenom postolju, zabilježen u vrijeme renesanse,

Slika 108. Zlatni medaljon, Konstantinopol, oko 330. Beč, Kunsthistorisches Museum

Na poledini bečkoga medaljona (vidi sl. 105) prikazan je Cezar Konstancije u vojnoj opremi, s lovorovim vijencem i dijademom na glavi. Sličnost s jednim od kipova iz skupine na Campidogliu (vidi sl. 107) daje naslutiti da su portreti nastali otprilike istovremeno. Na štitu prepoznajemo cara na konju kako gazi neprijatelja. Amijan Marcelin za Konstancija kaže da je bio uspješan samo u građanskim ratovima i da su raskošni slavluci koje je dao podići u Galiji i Panoniji „predstavljali propast tih provincija“. Ne znamo za takve slavlucike, ali jedna od odlučujućih bitaka koju je Konstancije vodio protiv uzurpatora Magnencija odvila se 352. u blizini Murse (Osijeka).



vjerski je neutralan, jednako kao što je to bio onaj na slavluku njegova oca.¹⁴⁶

Uza sve velike crkve koje je započeo graditi Konstantin, kao i one koje je sam dao podići, ne znamo za javne spomenike na kojima Konstancije otvoreno pokazuje svoje kršćansko lice. Vjerska obilježja izostala su i na carevu portretu u kalendaru iz 354. godine, premda je taj, prema svemu sudeći, rađen u Rimu za kršćanskog naručitelja.¹⁴⁷ Konstancije sjedi na tronu unutar edikule trokutastoga zabata i rastvorenih zastora, s nogama na supedaneju; odjeven je u ceremonijalnu, bogato ukrašenu konzularnu togu (*toga picta* ili *trabea triumphalis*).¹⁴⁸ U lijevoj ruci drži žezlo, dok desnom dijeli novčane priloge nevidljivim primateljima.¹⁴⁹ To je uobičajeni ikonografski tip (*sparsio*) koji predstavlja cara kao dobročinitelja i koji će biti dominantan u kasnome Carstvu. Prisutan već u sceni darivanja na Konstantinovom slavluku, ostat će kanonskim predloškom svim sličnim reprezentacijskim slikama, posebno onima na bjelokosnim konzularnim diptisima koji su obilježavali početak nove godine i sugerirali bogatstvo i obilje koje je trebala donijeti (vidi sl. 38). Jedan od rijetkih primjera carske umjetnosti iz Konstancijeva vremena, na kojemu susrećemo kršćanski simbol, ponovo je vezan uz vojničku opremu: na srebrnom pladnju nađenom u jednom grobu kod Kerča na Krimu, car je prikazan na konju, u pratnji krilate

Pobjede koja mu nudi pobjednički vijenac i jednog vojnika tjelesne straže, čiji je štit ukrašen znakom krizmona, simbolom konstantinske dinastije.¹⁵⁰

Nespominjanje kršćanstva u Amijanovom opisu Konstancijeva posjeta Rimu, službeni carski portreti bez kršćanskih oznaka, sve to upućuje, kako kaže Garth Fowden, na „pomno osmišljeni izostanak kulture specifičnosti“.¹⁵¹ No, Konstancije zato ima aureolu, koja je prisutna i na prerađenim carskim portretima na slavlolu njegovu oca. Naviknuti na njegovu kršćansku interpretaciju, zaboravljamo da se motiv javlja već tijekom 3. stoljeća, kao još jedan u nizu carskih atributa, da bi postao manje-više redovit u vrijeme tetrarhije. Prisvojiti će ga i kršćanski vladari 4. i 5. stoljeća – ne na redovitoj osnovi – ali će postupno nestati u trenutku kada se ustali u umjetnosti kao atribut svetosti.¹⁵² Među ostalim, upotreba aureole morala je dovesti do neugodnih pitanja oko položaja cara u odnosu na Krista. Jedan od najneobičnijih primjera u tom smislu, zasad jedinstven u svojoj ikonografiji, srebrni je pladanj iz Ženeve, na kojemu vidimo cara u vojnoj opremi – natpis imenuje Valentinijana, ali ne precizira kojega – i skupinu vojnika.¹⁵³ Car u lijevoj ruci drži vojnički stijeg (*vexillum*), a u desnoj globus s malenom statuom Pobjede (*Victoriola*) koja ga kruni pobjedničkim vijencem; iza njega je red vojnika tjelesne straže s istaknutim štitovima, pod njegovim nogama oružje pobijeđenog neprijatelja. Na štitovima nema kršćanskih oznaka, a loše stanje očuvanosti ne dopušta nam zaključiti je li vojnički stijeg u carevoj ruci, zapravo, *labarum*. Car ponovo ima aureolu, ali sada je u nju upisan *hi-ro* znak (krizmon). Je li taj rijetki pokušaj da se vladaru pridaje atribut, koji će uskoro biti vezan isključivo uz Krista, pokazatelj da je i u ovom slučaju, kao i na brojnim prethodnim primjerima – sjetimo se Jone – došlo do preuzimanja tradicionalnoga ikonografskog tipa u kršćansku umjetnost?¹⁵⁴ To je, dakako, samo pretpostavka; prikaz na pladnju iz Geneve vjerojatno je tek najočitiji primjer kristijanizacije carskoga portreta.¹⁵⁵ Ukoliko je riječ o Valentinijanu II. (375-392), tada neobični detalj krizmona u aureoli možda trebamo shvatiti kao odgovor na specifične povijesne okolnosti, odnosno, na tinjajući sukob s milanskim biskupom Ambrozijem oko pitanja nadležnosti svjetovne i duhovne vlasti.¹⁵⁶ Pojedini istraživači misle da je poznata lipsanoteka iz Brescije – prema Victoru Elbernu „najvažniji bjelokosni relikvijar ranoga kršćanstva“ – nastao istim povodom (u ili oko 386).¹⁵⁷ Postavlja se pitanje sličnih pobuda iza pojave čitave serije rimskih (ili sjeverno-



Slika 109. a-c)
Sarkofag s Prijelazom
preko Crvenoga
mora, druga pol. 4. st.
Arheološki muzej Split

Splitski primjer pripada skupini od tridesetak kršćanskih sarkofaga s prikazom starozavjetne teme Prijelaza preko Crvenoga mora. Slijedeći Euzebija, koji slavi Konstantina kao novog Mojsija, mnogi su uzor jedinstvenoj kompoziciji scene prepoznali u prikazu bitke kod Milvijskoga mosta na Konstantinovom slavoluku (315). Mramor iz kamenoloma u Carrari ukazuje, doduše, na rimske radionice, ali nastanak splitskoga, kao i većine sarkofaga s temom Prijelaza, treba smjestiti tek u drugu polovicu ili na sam kraj 4. st.

italskih) sarkofaga s temom Prijelaza preko Crvenoga mora, datiranih u drugu polovicu 4. stoljeća, od kojih je jedan u Arheološkom muzeju u Splitu (sl. 109). Na njima je duž čitave prednje stranice sanduka prikazana samo jedna scena, što je rijetkost na kršćanskim sarkofazima: lijevo egipatska vojska na konjima napušta grad i kreće u potjeru za odbjeglih robovima, s faraonom u bojnim kolima na čelu (sl. 109 b); desno odmiču Izraelci s proročicom Mirjam na čelu, koja udara u bubanj. Na začelju kolone, Mojsije se okreće i štapom dotiče uzburkano more koje guta faraona i njegove vojnike (sl. 109 c).¹⁵⁸ Thomas Mathews upozorava da su egipatski vojnici nalik rimskim, a faraon (bradat) rimskom vladaru (vojna oprema, helenistička dijadema); za razliku od njega, Mojsije je mladolik i odjeven u filozofski ogrtač (palij), s čarobnjačkim štapom u desnoj ruci, nalik Kristu čudotvorcu, na kakvog smo navikli u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti. „Iskupljenje čovječanstva tu je predstavljeno kao spas od rimskoga cara“, kaže Mathews, „Mojsijev štap zadaje udarac za slobodu od carske tiranije“.¹⁵⁹

Dvojbeno je treba li u spomenutim djelima doista vidjeti odraz povijesnih zbivanja. Ipak, sukob između sv. Ambrozija i arijanacima sklonog Valentinijana II. pokazuje da glavni vjerski prijevori u



Slika 110. Istanbul, postolja Teodozijeve obeliska, oko 390.

Reljefi s postolja Teodozijeve obeliska na hipodromu u Konstantinopolu (vidi sl. 12) dobar su primjer službene umjetnosti kasnoga Carstva. Kompozicija je podvrgnuta „okomitoj osi aklamacije“ (J. Engemann), koja se ravna prema Teodozijevoj figuri u središnjoj loži hipodroma, gdje je prikazan zajedno sa suvladarima. Ukočena, dominantno frontalna kompozicija kao da nas želi uvjeriti u nepromjenjivost poretka u svemiru. Predstavnici pokorenih barbarskih naroda, koji donose poklone rimskome vladaru, jedini su prikazani u profilu.



Carstvu više nisu vezani uz odnos kršćana i tradicionalnih politeista, koji su izgubili na političkom utjecaju, već uz teološke razmirice oko definicije pravovjerja te djelokruga svjetovne i duhovne vlasti.¹⁶⁰ Uskoro su zaredala ograničenja tradicionalnih kultova, a potom i konačna zabrana u vrijeme Teodozija. Za istog je vladara podignut veliki obelisk na hipodromu u Konstantinopolu.¹⁶¹ Na njegovu postolju, koje je na sve četiri strane ukrašeno reljefima, prepoznajemo donekle izmijenjeni repertoar rimskoga trijumfa koji se mijesha sa scenama iz hipodroma (sl. 110): u najnižem registru prikazano je poklonstvo narodâ s istoka (perzijska nošnja) i sa sjevera (germanska nošnja), koji donose darove i koji su jedini prikazani u profilu; iznad njih su puk i senat *Novoga Rima*, vojni zapovjednici i tjelesna straža (barbarskih frizura i fizionomija), koji okružuju carsku ložu s Teodozijem, njegovim zapadnim suvladarem Valentinijanom II. te sinovima Arkadijem i Honorijem. Zbog parnoga broja figura, Teodozija nije bilo moguće smjestiti u središte skupine, ali je zato skulptor vodio računa da bude točno u središnjoj okomitoj osi reljefa. Prikazani trijumf više nije komemoracija stvarnih carevih pobjeda, kao što je to bio slučaj na stupovima Trajana i Marka Aurelija, ili na Konstantinovom slavoluku, već simbolička interpretacija apstraktne vlasti nad čitavim svijetom i svim narodima (*victor omnium gentium*). Uostalom, trijumf se stopio s drugim ritualima koji su se također odvijali na hipodromu, prije svega s raznim vrstama igara koje zauzimaju čak tri strane postolja obeliska. Možda

po prvi put u antičkoj umjetnosti, protagonisti su raspoređeni prema „klasama“ i prikazani hijerarhijski, u *okomitoj osi aklamacije*. Ta nam kompozicija – zajedno sa strogom frontalnošću vladarskih likova u carskoj loži – bolje negoli išta drugo pomaže shvatiti politički ustroj kasnoga Carstva u odnosu na prethodna stoljeća.¹⁶²

Na reljefima nema poganskih obilježja, što je očekivano s obzirom na Teodozijevu reputaciju pobožnoga vladara koji je ostao zapamćen kao šampion pravovjerja i nicejske dogme te veliki protivnik pogana i heretika.¹⁶³ Tim više iznenađuje što na postolju obeliska nema kršćanskih simbola, s iznimkom vojnika na sjevernoj strani postolja koji u ruci drži gotovo neprimjetan *labarum*.¹⁶⁴ Njihov opetovani izostanak na tradicionalnom carskom spomeniku još jednom pokazuje kako su se teško novi simboli kršćanske monarhije probijali u službenoj umjetnosti. Tek je za Teodozijevih nasljednika došlo do odlučujuće promjene: na trijumfalnom stupu koji je u Konstantinopolu dao podići njegov sin Arkadije (395–408), odnosno, unuk Teodozije II. (408–450), tradicionalna rimska ikonografija vojne pobjede po prvi je puta podređena znaku križa.¹⁶⁵ Taj će simbolički poredak – s križem ili Kristom u vrhu kompozicije – ostati prepoznatljivo obilježje carske ikonografije u Bizantu, o čemu svjedoče neki od najljepših primjera iz 6. stoljeća, poput bjelokosnog Diptiha Barberini u Louvreu (vidi sl. 135) ili mozaika s prikazom Justinijana i Teodore u crkvi Sv. Vitala (*San Vitale*) u Raveni. S početka 5. stoljeća je i opis trijumfalnih slika izloženih na hipodromu u Konstantinopolu, koje spominje povjesničar Eunapije iz Sarda; one ne prikazuju niti careva junačka djela, niti vojničke podvige (*neque imperatoris fortitudinem, neque militum robur*), kao što bi valjalo očekivati, već ruku koja proviruje iz oblaka, popraćenu natpisom: „Božja ruka tjera barbare“ (*Manus Dei barbaros fugans*).¹⁶⁶ Vojska više nije čuvar Rimskoga Carstva i jamac njegova uspjeha, kao što je to bila u doba Trajana ili Marka Aurelija. Ono je prepušteno Božjoj volji i zaštiti, baš kao što su nekoć Izraelci na izlasku iz Egipta prepustili Jahvi da ih vodi, na što aludira *dextera Domini* u Prijelazu Crvenoga mora na zidu sinagoge u Dura Europosu. Tradicionalni rituali poprimaju oblik liturgijskog slavlja: na vijest o pobjedi nad uzurpatorom, koja ga je zatekla na hipodromu, Teodozije II. prekida igre i predvodi procesiju do crkve, pjevajući himne zahvalnice. Za vrijeme istoga vladara, možda pod utjecajem njegove pobožne sestre Pulherije, križ je na novcu definitivno istisnuo Konstantinov trijumfalni znak – *labarum*.¹⁶⁷

Josef Engemann bio je u pravu kada je rekao da je proces kristijanizacije u umjetnosti najdulje potrajao upravo na području carske ikonografije.¹⁶⁸ No, to nas ne bi trebalo iznenaditi; slika je u rimskom svijetu bila važan dio retorike moći, pozvana da izrazi ideju vječnog pobjedničkog Carstva, a Konstantinovo preobraćenje, kako kaže Averil Cameron, izazvalo je „napetost između potrebe da se istakne kompatibilnost s postojećim okvirom s jedne te izazova radikalne promjene s druge strane”.¹⁶⁹ Pomiriti odnos prema tradiciji i novu vjeru, nije bio lagan zadatak. Vidjeli smo na koji način se tome pristupilo na Konstantinovu slavlolu, ali i na svim poznatim carskim spomenicima iz 4. stoljeća. S druge strane, kršćani su bili nekadašnji ateisti, revolucionari, proglašavani izdajicama i suđeni na smrt zbog odbijanja da žrtvuju ispred careva kipa; zasigurno nije bilo jednostavno među njima ponovo uspostaviti povjerenje u državu koja ih je stoljećima proganjala.¹⁷⁰ Za to je prije svega trebalo nanovo definirati odnos između svjetovne vlasti (*imperium*), koju utjelovljuje car, i duhovne vlasti (*sacerdotium*), koju je predstavljala Crkva. Euzebije je problem mislio riješiti na jednostavan način: „Među najvećim darovima koje nam je u svomu milosrđu dao Bog, jesu duhovna i svjetovna vlast. Prva se tiče božanskih stvari, dok druga predsjeda ljudskima. Obje, budući da dolaze iz istoga izvora, uređuju ljudski život”.¹⁷¹ Konstantin je ulogu Božjeg namjesnika shvatio tako što je ovlastima svjetovnog vladara pridodao i brigu za Crkvu, stvorivši politički koncept koji će povijest jednoga dana nazvati *cezarpapizmom*. No, čitavo je stoljeće proteklo u raspravama, pa i otvorenom sukobu između predstavnika svjetovne i duhovne vlasti, koji će imati posljedice ne samo za Rimsko Carstvo, već i za kasniju povijest Zapadnog i Istočnog kršćanstva općenito. Sudbina aleksandrijskoga biskupa Atanazija, koji je za vladavine Konstancija II. u nekoliko navrata morao u progonstvo, ili opetovani Ambrozijevi sukobi s carevima u Milanu ponajbolji su primjer napetosti koje su se javile ubrzo nakon 313. godine.¹⁷² Osim već spomenutog Prijelaza preko Crvenoga mora, i starozavjetna tema trojice mladih Hebreja u gorućoj peći možda je trebala podsjetiti na isti problem i upozoriti na biblijske primjere zloupotrebe kraljevske vlasti.¹⁷³ Već smo je susreli u zagrobnoj umjetnosti, kao jednu od popularnih simboličkih scena koje uprizoruju snagu vjere i spas iz pogibelji: tri mladića, odjeveni u perzijsku nošnju, stoje neozlijeđeni u vatri, ruku uzdignutih u stavu oranta, slaveći Boga. Kralj Nabukodonozor, po čijem su

nalogu bačeni u goruću peć, u pravilu je izostao s ranijih prikaza. Međutim, u drugoj polovici 4. stoljeća interpretacija teme se mijenja: izostala je goruća peć, a sceni je pridodan stup s portretnom bistom babilonskoga vladara te magistrat koji poziva Hebreje da mu se poklone (vidi sl. 55).¹⁷⁴ Nabukodonozor je bradat i s dijademom u kosi, istovjetan faraonovom liku na splitskome sarkofagu s Prijelazom preko Crvenoga mora; aluzija na ne tako davne progone kršćana (kojih je bilo i za vrijeme cara Julijana Apostata), morala je biti više nego očita. Slijedeći već uhodanu tipološku metodu, novu interpretaciju starozavjetne teme često se smješta na poklopac sarkofaga, nasuprot prikazu Poklonstva mudraca. Odabir je dijelom uvjetovan oblikom nosača i kompozicijskom sličnošću dvije scene (tri mudraca nasuprot tri mlada Hebreja), no jednako tako i željom da se naglasi suprotnost između lažnih idola i *Kralja nad kraljevima*.¹⁷⁵ Neće biti slučaj što se otprilike istovremeno u umjetnosti javlja i prikaz Heroda koji naređuje pokolj novorođene djece – još jedan biblijski primjer u kojemu su kršćani mogli prepoznati prevrtljivu ćud i zlokobnu ulogu svjetovnih vlasti (sl. 111).¹⁷⁶

Sporu kristijanizaciju carske umjetnosti možemo usporediti sa situacijom u tradicionalnoj historiografiji. Njezini najbolji predstav-

Slika 111. Bjelokosni diptih s kristološkim scenama (detalj), oko 400.

Bjelokosni diptisi ukrašeni biblijskim scenama postali su popularni među kršćanima krajem 4. st. Istovremeno se u umjetnosti javlja tema Pokolja nevine djece. Dramatična scena s uplakanim i očajnim majkama – tipične Warburgove „formule patosa“ – morala se dopasti klasičnom ukusu i podsjetiti na mitološke prikaze pomahnitale Medeje i njezine ubijene djece.



nici, ponajprije Amijan Marcelin – kojega smo često prizivali kao svjedoka – pažljivo izbjegavaju religijske razmirice; čitajući njegovu povijest, pomislili bismo da su kršćani još uvijek neznatna manjina koja nema nikakav utjecaj na svakodnevnicu Carstva.¹⁷⁷ Slično je i s Prokopijem, kroničarem Justinijanove vladavine u 6. stoljeću; Glenville Downey ga opisuje kao „skeptika i fatalista, koji promatra kršćanstvo izvana, s pozicija tolerantne ravnodušnosti”.¹⁷⁸ Ta je tendencija toliko prisutna, da je Ramsay MacMullen požurio zaključiti kako „političku povijest toga razdoblja uopće ne možemo pisati u religijskim terminima”.¹⁷⁹ To bi, međutim, značilo previdjeti kršćanske pisce, poglavito Euzebija, kao i novu, teološku doktrinu carske vlasti koja će oblikovati sliku vladara u nadolazećem razdoblju, usporedo s nastojanjima kršćana da iznova protumače rimsku povijest. Ipak, trebalo je proći gotovo čitavo stoljeće od Milanskoga edikta prije negoli su nove ideje o kršćanskoj monarhiji zaživjele u umjetnosti, a znak križa se nametnuo kao vrhovni simbol rimske države. Kroz čitavo to vrijeme car je ostao središte rimskoga svijeta. Zato je bilo moguće Konstantinov slavluk opremiti reljefima iz vremena poganskih careva. Ciljajući na taj povijesni paradoks, Fergus Millar je primijetio da je Konstantinovo obraćenje „dovelo do osobne pobožnosti sasvim novog sadržaja”, ali i da se taj sadržaj „nije mogao izraziti drugačije nego kroz suštinski tradicionalne oblike”.¹⁸⁰

Otpribliže dva stoljeća kasnije, papa Simah ovako će pisati istočnorimskome caru Anastaziju (491-518), uspoređujući ulogu cara i biskupa: „Ti si zadužen za ljudske poslove, a on je taj koji tebi otkriva Boga. Stoga je njegov položaj, ako ne uzvišeniji, barem jednak tvomu”.¹⁸¹ Linija između svjetovne vlasti (*potestas regalis*) i one duhovne (*auctoritas pontificum*) jasno je povučena; sv. Ambrozije je, barem na trenutak, pobijedio. U apsidi Sv. Vitala u Raveni Krist sjedi na globusu, simbolu moći koji je naslijedio od rimskih careva; ispod njega, Justinijan i Teodora nose poklone Crkvi, kao što su nekoć predstavnici pokorenih naroda donosili poklone rimskom vladaru. Kršćanska umjetnost je pobijedene Orijentalce pretvorila u tri mudraca iz Babilona koji su postali simbol carske pobožnosti, na što upućuje izvezeni prikaz na Teodorinoj haljini. Biblijske slike zauzele su dominantno mjesto u *retorici moći* kršćanskoga Carstva.

VII.

RAZVOJ KRŠĆANSKE UMJETNOSTI U 4. STOLJEĆU

Konstantinov slavluk zorno pokazuje da je 4. stoljeće započelo sintezom dotadašnje rimske povijesti, a nanovo upotrijebljeni reljefi iz vremena Trajana, Hadrijana i Marka Aurelija predstavljaju njezine antologijske stranice. Isti fenomen konsolidacije prisutan je i drugdje u društvu, pa su tako među povjesničarima sve popularnije skraćene kompilacije – brevijariji, poput *Knjige o carevima* Aurelija Viktora, koji nastoji čitateljima ponuditi kratak pregled povijesti Rimskoga Carstva od Augusta do Konstancija II.¹⁸² Galski aristokrat i pjesnik Auzonije hvali umješnost svoga mlađeg sunarodnjaka Paulina iz Nole, koji je tri Svetonijeve knjige o rimskim kraljevima uspio pretvoriti u jedinstvenu, „vrlo ljupku poemu“ (*iucundissima poema*); istovremeno Sulpicije Sever piše kršćansku verziju rimske povijesti, oslanjajući se na djela poganskih povjesničara, kršćanskih kroničara i na Sveto pismo.¹⁸³ Odbacuje se suvišno, bira što je po sudu autora i vremena bitno, a *Carska povijest* pokazuje da je po potrebi dopušteno nadopuniti nedovršeno ili izmisliti novo. Posvuda je prisutna svijest o obnovi i novom početku, na kojima inzistira carska propaganda. Ako to i jest „stari, dobro poznati materijal“, kako kaže Peter Brown, 4. stoljeće se ukazuje kao vrijeme jedinstvenoga povijesnoga eksperimenta: za pogane, to je pobjeda kontinuiteta i povratak na slavnu prošlost (*feliciū temporū reparatio*), a za kršćane ostvarenje davno najavljenog nebeskog kraljevstva. U prethodnom poglavlju pratili smo trud koji su uložili pojedini crkveni povjesničari, poglavito Euzebije, ne bi li sudbinu kršćanstva povezali s rimskom državom i koliko im je u tome pomogao karizmatični Konstantin, iskoristivši sve mogućnosti koje su mu – kao apsolutnom vladaru ponovo ujedinjenog Carstva – stajale na raspolaganju. Međutim, mogli smo ustanoviti da ti pokušaji nisu odmah doveli do znatnijih promjena u kršćanskoj umjetnosti; ona je i nakon 313. godine ostala vezana uz zagrobni kontekst i najvećim se dijelom – sve do kraja stoljeća – očitovala na reljefno ukrašenim sarkofazima.

Pa ipak, tradicionalna zagrobna simbolika imat će sve manju ulogu u daljnjem razvoju njihove ikonografije. Na to ukazuje činje-



Slika 112. Vatikan, bazilika Sv. Petra, pogled iz svetišta

Veliki Berninijevi tordirani stupovi, koji nose baldahin nad glavnim oltarom u Sv. Petru, zamijenili su one koje je Konstantin izvorno namijenio svetištu prve bazilike rimskoga apostola i koji su za obnove u 16. i 17. stoljeću upotrijebljeni na galerijama u transeptu nove bazilike. Stupovi datiraju iz Hadrijanova vremena i ilustriraju fenomen spolije, koji je obilježio ranokršćansku arhitekturu.

nica da čitav niz novih, važnih tema koje dolaze do izražaja na sarkofazima tijekom 4. stoljeća – primjerice Predaja zakona, Kristovo rođenje ili Prijelaz preko Crvenoga mora – gotovo da i nemaju odjeka u slikarstvu podzemnih grobnica, premda bismo očekivali formalnu i sadržajnu bliskost tih dviju skupina spomenika, kakva je postojala u prvoj kršćanskoj umjetnosti. Zapravo, razlike među njima toliko su znakovite da ih ne možemo objasniti čisto tehničkim razlozima i gubitkom zanimanja za stariju likovnu proizvodnju.¹⁸⁴ Jednako tako nismo skloni novu ikonografiju tumačiti isključivo kao posljedicu utjecaja uzora iz monumentalnog slikarstva, odnosno, oslikanih apsida u kršćanskim svetištima, za koje nemamo sigurne dokaze prije kraja 4. stoljeća.¹⁸⁵ Umjesto toga, moramo se zapitati zašto je baš sarkofag odabran kao privilegirani nosač novih sadržaja u trenutku intenzivne kristijanizacije rimskoga društva. Također moramo nastojati preciznije odrediti koji je to dio društva. Za razliku od grupnih, velikim dijelom anonimnih podzemnih grobnica u vlasništvu kršćanske zajednice, sarkofag je personaliziran spomenik; ime pokojnika često je zabilježeno u središnjoj ploči s natpisom (*tabula inscriptionis*), a njegov portret i nadalje je prisutan, kao što je bio slučaj i u prethodnim stoljećima. Utoliko sarkofag odgovara potrebama i ambicijama pojedinca koji želi ostaviti trag, čak i ako njegov izvorni smještaj – uostalom, prilično raznolik – često negira komunikacijski potencijal njegovih reljefa.¹⁸⁶

Tko su naručitelji? Od nekih šest stotina sarkofaga s kraja 3. i početka 4. stoljeća samo na otprilike deset posto njih možemo rekonstruirati natpise s imenima.¹⁸⁷ No, premda precizna identifikacija naručitelja u većini slučajeva predstavlja problem, njihovu pripadnost nije teško odrediti: ako su sarkofazi prve trećine 4. stoljeća, zahvaljujući ponajviše specifičnom stilu reljefa, zaslužili etiketu *malograđanske zagrobne kulture*, u drugoj trećini stoljeća situacija se mijenja. Na to upućuje i stilski zaokret, s izraženim klasičnim tendencijama u oblikovanju reljefa. Promjena u likovnom ukusu podudara se sa sve brojnijim svjedočanstvima o kršćanima među visokim dužnosnicima, što navodi na pretpostavku da vrhunac proizvodnje sarkofaga „na friz“ – oko 330-340 – odgovara sve češćim slučajevima pokršćavanja među vodećim rimskim obiteljima.¹⁸⁸ Možda su pritom pragmatični razlozi utjecali na potrebu da se novi obiteljski identitet izrazi putem reprezentativnih sarkofaga, poput onog u kojemu je pokopan gradski prefekt Rima, Junije Bas. Na to upućuje njihov sve raskošniji dekor, ali i pomno odabrani

Slika 113. Nadgrobni mozaik iz Salone, kraj 3. st. Arheološki muzej Split

Nadgrobni mozaik tipičan je za groblja u rimskoj Sjevernoj Africi, što možda ukazuje i na podrijetlo dječaka Tita Aurelija Aurelijana kojemu je posvećen mozaik pronađen u jednom mauzoleju na groblju u Saloni. Dječak je preminuo u dobi od devet godina, ali prikazan je kao mali filozof, u togi i sa svitkom u ruci. Uz njega je herma s glavom djevojke, jedne od Muza ili pjesnikinje Sapfo. Velika ptica je česti zagrobni motiv u tradicionalnoj rimskoj ikonografiji (vidi sl. 71).



smještaj – od prezbiterija u bazilici Sv. Petra u Vatikanu, do pokrajnjih lađa cemetrijalnih bazilika koje niču za vladavine Konstantina i njegovih nasljednika u neposrednoj blizini kršćanskih groblja.

Što se tiče zemljopisne distribucije i dalje poglavito razmatramo likovnu produkciju radionica grada Rima (*stadtrömisch*). Njihove proizvode nalazimo po čitavoj Italiji i u obližnjim provincijama, poglavito u Galiji i Hispaniji, što odgovara prisustvu i utjecaju senatske aristokracije, ali i brzini širenja kršćanstva, koje je sve do Konstantinova preobraćenja u zapadnome dijelu Carstva bilo ograničeno na male enklave.¹⁸⁹ U drugoj polovici 4. stoljeća moramo računati s radionicama sarkofaga u sjevernoj Italiji (Milano, Ravena) i južnoj Francuskoj (Arles), što je posljedica uspostave carskoga dvora i državne uprave u tim gradovima. Međutim, njihovo je vrijeme djelovanja kratko, proizvodnja često teško određiva, a najkvalitetniji primjerci u pravilu su uvoz iz Rima ili su pod snažnim rimskim utjecajem.¹⁹⁰ Naposljetku, posljedice decentralizacije Carstva i gubitka tradicionalnog središta, u pojedinim se provincijama manifestiraju kroz jedinstvene regionalne fenomene, pa tako u Sjevernoj Africi prevladava nadgrobni mozaik, koji je gotovo u potpunosti istisnuo druge načine ukrašavanja groba (sl. 113).¹⁹¹ Na istoku, nakon duge i plodne tradicije maloazijskih i antičkih radionica mitoloških sarkofaga, upada u oči nedostatak ukrašenih kršćanskih primjeraka, što dodatno čudi s obzirom na dugu prošlost i brojnost kršćanske zajednice. Slična je situacija u balkanskim provincijama. U Saloni, najvećem gradu na istočnoj jadranskoj obali, prevladavaju sarkofazi lokalnog podrijetla (većinom bez figuralnog ukrasa) i utjecaj sjevernoitalskih radionica (Akvilleja, Ravena), s

malo uvoza iz Rima.¹⁹² Trebamo li fenomen tumačiti lokalnim tradicijama i jakim trgovinskim vezama sa sjeverom Italije ili sporijim pokrštavanjem aristokracije na tom području?¹⁹³ Za Hannsa von Schoenebecka redukcija dosega kulturnih utjecaja iz nekoć neprikosnovenog središta na najbolji način ilustrira postupan gubitak političke moći Rima u kasnome Carstvu.¹⁹⁴

Kraj 4. stoljeća ujedno je i kraj proizvodnje bogato ukrašenih kršćanskih sarkofaga; osim rijetkih iznimaka (Ravena), italiski centri proizvodnje se gase.¹⁹⁵ Jesu li tome kumovale nepovoljne okolnosti, uzrokovane provalom barbara i polakim raspadom rimske državne uprave ili, pak, nestanak elita koje su bile prirodni naručitelji takvih raskošnih i skupih grobova?¹⁹⁶ Tumačenje fenomena nije jednostavno, niti može biti vezano samo uz vojnu situaciju i sve teže materijalne prilike u Carstvu. U obzir moramo uzeti promjene u organizaciji i djelovanju Crkve koja se, nakon 313. godine, morala posvetiti brojnim drugim zadacima, među kojima su izgradnja i ukrašavanje novih, reprezentativnih kulturnih građevina, pa je tako i briga za groblja mogla dospjeti u drugi plan.¹⁹⁷ Možemo samo ustanoviti da je u jednom trenutku, nakon dugih stoljeća bogate likovne tradicije, smrt postala anonimna, i to upravo u trenutku kada je kršćanstvo konačno trijumfiralo.¹⁹⁸ Međutim, prije negoli se ugasila, kasnoantička zagrobna umjetnost, sada potpuno kristijanizirana, ostavila nam je dokaze svoga posljednjeg procvata u remek-djelima skulpture, koja odražavaju obnovu Carstva u vrijeme Konstantina i najavljuju prvo zlatno doba ranobizantske umjetnosti – tzv. Teodozijansku renesansu.

LIJEPI STIL

Do polovice 4. stoljeća, sadržaj i forma ukrasa na kršćanskim sarkofazima uvelike su se izmijenili. Karakteristično gomilanje epizoda na sarkofazima „na friz“ iz Konstantinova vremena, koje ostavlja dojam da su u kamenu sažeti čitavi programi sa zidova hipogeja u katakombama, vrhunac je doseglo rasporedom reljefa u dva registra (sl. 114). Nakon početnog bujanja ikonografskog programa, oko sredine stoljeća dolazi do smirivanja i uspostave kompozicijski uravnoteženog dekora s reduciranim brojem tema. Postupno nestaju tradicionalni zagrobni motivi (pastiri, eroti) koje je kršćanska umjetnost preuzela i ugradila u svoj simbolički svijet;



Slika 114. Adelfijin sarkofag, oko 340. Sirakuza, Museo archeologico

Sarkofag s reljefima na dvije razine kršćanskim je umjetnicima omogućavao velik izbor sadržaja. Starozavjetne teme (Stvaranje čovjeka, Adam i Eva, Abrahamova žrtva, Mojsije prima zapovjedi, Hebreji u gorućoj peći) miješaju se s onima iz Novoga zavjeta (Poklonstvo mudraca, pet Kristovih čuda, Ulazak u Jeruzalem, Petrovo nijekanje). Na poklopcu je rani prikaz Kristova rođenja (desno), te niz enigmatičnih ženskih likova lijevo, s rijetkim primjerom Navještenja na bunaru.

premda susrećemo i neke nove starozavjetne teme – Prijelaz preko Crvenoga mora i Ilijino uspenje – one su rjeđe negoli u ranijoj fazi i sve češće smještene na poklopac ili na bočne strane sarkofaga, pa tako i njihov tipološki potencijal dopijeva u drugi plan.¹⁹⁹ Naglasak je na Novome zavjetu, pri čemu epizode Kristovih čuda postupno ustupaju mjesto onima iz ciklusa Muke – najčešće su to Ulazak u Jeruzalem te Uhićenje i Pilatov sud – što će dovesti do pojave tzv. „pasijskih“ sarkofaga (*Passionsarkophage*). Oni zaodijevaju Muku u trijumfalno ruho, a umjesto boli, patnje i smrti (Raspeća još nema u umjetnosti) ističu poruku pobjede.²⁰⁰ U repertoar su u pravilu ubačene epizode posvećene Petru i Pavlu; zanimanje za dvojicu apostola odgovara razvoju liturgijskog kalendara i dovršetku velikih bazilika podignutih nad njihovim grobovima u Rimu. U posljednjoj trećini stoljeća ikonografija postaje izraženo ceremonijalna, s prikazom Krista među učenicima na tronu, koji se od iscjelitelja i filozofa prometnuo u zakonodavca i suca. Novi program, obilježen posudbama iz službene umjetnosti, daje naslutiti utjecaj teološke misli koja izlazi izvan okvira zadanih zagrobnim kontekstom. Također upućuje na postojanje monumentalnih figuralnih ukrasa u kršćanskim svetištima, koji nisu mogli nastati mimo crkvene hijerarhije.²⁰¹

Za razliku od slikarstva u katakombama i ranijih sarkofaga, koje smo tradicionalno dovodili u vezu s malograđanskom (plebejskom) zagrobnom kulturom, sredinom 4. stoljeća na reljefima se opaža povratak klasičnim oblicima koji ukazuju na novu vrstu naručite-

Slika 115. Tzv. Sarkofag dva brata (detalj), oko 340-350. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Sarkofag dva brata, s upečatljivim portretima dvojice muškaraca u središnjem medaljonu oblika školjke, smatra se jednim od najboljih primjera klasicističkih tendencija u rimskoj umjetnosti polovicom 4. st. Odabrani detalj prikazuje Petrovo uhićenje, a kvalitetno modelirane glave Petra i rimskoga vojnika (*pileus Pannonicus* na glavi!) otkrivaju zašto stručnjaci govore o *Lijepom stilu*.



lja – vodeće rimske obitelji koje postupno prelaze na kršćanstvo. Jedan od najljepših primjera je tzv. Sarkofag dva brata iz Rima, s upečatljivim portretima dvojice muškaraca u velikom medaljonu oblika školjke, koji mogu podsjetiti na tradicionalnu važnost i kvalitetu prikaza pokojnika u rimskoj umjetnosti.²⁰² Tematski je to još uvijek izbor dobro poznatih starozavjetnih epizoda (Danijel među lavovima, Abrahamova žrtva, Mojsije prima zapovijedi), Kristovih čuda te tri epizode iz Petrova ciklusa (Nijekanje Krista, Uhićenje i Čudesni izvor); od novih tema tu je Pilatov sud, koji najavljuje Kristovu muku i „pasionске“ sarkofage. Kvaliteta reljefa je znatno veća od onih na sarkofazima iz Konstantinova vremena; o tomu svjedoče klasične forme i proporcije, kao i obrada figura, pri čemu su gotovo izostali tragovi bušenja, omiljene tehnike kasnoantičkih kipara. Pojedinačne scene posjeduju narativnu zaokruženost i plastičnu uvjerljivost koje podsjećaju na one s najkvalitetnijih mitoloških sarkofaga (sl. 115). Pokreti i držanje figura su raznoliki, njihovi međudnosi u skladu s iluzionističkim konceptom prostora. Nakon gubitka volumena na reljefima s kraja 3. i početka 4. stoljeća, pojedine se figure odvajaju od pozadine gotovo kao puna plastika i odaju utjecaj poznatih klasičnih tipova – mladolika figura Danijela izvanredan je minijturni prikaz koji podsjeća na Polikletovog *diadumena*. Tu je i dramska kvaliteta te osjećaj za prikaz trenutka, koji dosad nisu bili prisutni u kršćanskoj umjetnosti i koji posebno dolaze do izražaja u temi Pilatova suda; njih je bilo moguće postići samo posezanjima za tradicionalnim likovnim repertoarom helenističke umjetnosti, pa tako Pilat može podsjetiti na staroga kralja

Tezeja koji zamišljeno prinosi ruku bradi, kontemplirajući zlosretnu sudbinu sina Hipolita, dok sluga s vrčem koji lijeva vodu u posudu daje sceni pečat napetog iščekivanja.²⁰³

Vještina majstora Sarkofaga dva brata tako je velika, da je iznenadila istraživače i navela ih da prepoznaju specifičnu struju u rimskoj umjetnosti, koju su nazvali *Lijepim* ili *Mekim stilom*.²⁰⁴ Nakon prevladavajuće antiklasičnih tendencija u doba tetrarhije – koje su određujuće za stil Konstantinova friza na rimskom slavlolu i na kršćanskim sarkofazima iz prve trećine 4. stoljeća – ponovo snažno do izražaja dolazi naslijeđe klasične umjetnosti. Von Schoenebeck govori o „reantikizaciji“, a Ernst Kitzinger o „velikom preokretu“ u odnosu na prethodno razdoblje i „povratku klasičnim oblikovnim principima“. ²⁰⁵ Hugo Brandenburg smatra da ponovno oživljavanje klasičnih oblika treba pripisati umjetnicima koji su pristigli u Rim s istoka, iz Konstantinopola ili Male Azije; na to upućuje drugačija struktura sarkofaga, s reljefima podvrnutim čvrstom arhitektonskom okviru, po uzoru na maloazijske Sidamara primjere 2. i 3. stoljeća.²⁰⁶ Dolazi do formiranja novih tipova, raščlanjenih stupovima (*Säulensarkophage* / *Columnar sarcophagi*) ili drvećem (*Baumsarkophage*), koji u pravilnom ritmu dijele pročelje sanduka na niše u kojima su smještene pojedinačne figure ili čitave scene. Krajem stoljeća javlja se i tip sarkofaga nazvan prema kontinuiranom prikazu arhitekture grada u pozadini, s reprezentativnim gradskim vratima po sredini (*Stadttoor* / *City Gate*).

Je li to istinska renesansa – jedan od brojnih, cikličkih povrata na repertoar klasične umjetnosti, primjer fenomena koji će Kitzinger opisati kao „trajni helenizam“ (*perennial Hellenism*) kasnoantičke i ranobizantske umjetnosti? Ili pojavu *Lijepoga stila* treba shvatiti kao ograničeni proplamsaj aristokratske kulture u Rimu, koja će nakon dominacije plebejskih formi krajem 3. i početkom 4. stoljeća na trenutak ponovo preuzeti primat u umjetnosti stare prijestolnice i jednako se brzo ugasiti? Dagmar Stutzinger u razdoblju između 340. i 370. također prepoznaje snažno prisustvo klasičnih tendencija, ali ga ne prihvaća kao jedinstveno, linearno određenje stila; umjesto toga, upozorava na različito jake klasične impulse koji se mogu svesti na utjecaj pojedinog majstora ili radionice.²⁰⁷ Jean-Pierre Caillet tome pridodaje ukus i želje naručitelja, koji utječu na neobične oscilacije u kvaliteti i stilu unutar istoga razdoblja.²⁰⁸ U svakom slučaju, kvaliteta i nadahnuće reljefa na Sarkofagu dva brata i seriji izvanrednih sarkofaga iz sredine i druge polovice 4.

stoljeća – odjek njihova klasicizma vidjet ćemo u slikarstvu, ali i na ukrašenim predmetima od srebra i bjelokosti – predstavljaju ponajbolji dokaz da umjetnosti toga doba ne treba pristupati kao homogenoj stilskoj cjelini koju odlikuje jednoobrazni razvoj, a još manje je osuđivati zbog navodne dekadencije, odnosno, nazadovanja umjetničkog umijeća.²⁰⁹ Umjesto toga, *Lijepi stil* pokazuje u kojoj mjeri kasnoantička umjetnost reagira na specifične zahtjeve vremena i ljudi koji je oblikuju, pri čemu je važno naglasiti da su u pitanju gotovo isključivo kršćanski naručitelji. U tom smislu, Sarkofag dva brata treba usporediti s reprezentativnim sarkofazima 2. i 3. stoljeća i njihovom vizijom mitološke prošlosti koja je sastavni dio elitne aristokratske kulture; navikli na nostalgican, antikvarni odnos prema povijesti – u kojoj su tražili temelj za shvaćanje sadašnjosti – rimski su aristokrati novu, paradigmatiku prošlost pronašli u „židovskim mitovima koji su tipološki interpretirani i najavljuju život i smrt Isusa Krista“.²¹⁰ Kombinacija prizora iz Staroga i Novoga zavjeta, kojima su pridružene epizode Petrove trilogije, kršćanski su ekvivalent mitoloških reljefa i predstavljaju povijest novoga, kršćanskog Rima, ispričanu klasičnim likovnim jezikom.

SARKOFAG JUNIJA BASA

Dovodeći u pitanje pristup koji razvoj kasnoantičke umjetnosti vidi kao „stalnu napetost između helenističke tradicije i apstrakcije“, a kasnoantičkog umjetnika svodi na više ili manje uspješno recikliranje klasičnih uzora, Thomas Mathews upozorava da je navika povjesničara umjetnosti, da traži odgovor u mijenama forme, dovela do toga da nismo do kraja svjesni revolucije koja je na djelu u kršćanskoj umjetnosti toga vremena.²¹¹ Među primjerima koji – samouvjerenošću i autoritetom klasičnog stila – ilustriraju taj proces, vjerojatno je najreprezentativniji sarkofag „na stupove“ s reljefima na dva registra iz kripe bazilike Sv. Petra (sl. 116). Zahvaljujući natpisu na gornjem rubu sanduka možemo ga precizno datirati, a naručitelja identificirati kao Junija Basa, člana senatske aristokracije i prefekta grada Rima, koji je preminuo kao kršćanin za Euzebijeva i Hipatijeva konzulata 359. godine.²¹²

Za razliku od Sarkofaga dva brata, na kojemu su prisutne isključivo biblijske teme, sarkofag Junija Basa je znakovit podsjetnik na niz tradicionalnih zagrobnih motiva koji su obilježili prvu kršćan-



Slika 116. Sarkofag Junija Basa, 359. Vatikan, Museo storico del tesoro della Basilica di San Pietro

Jedno od najljepših djela ranokršćanske umjetnosti općenito. Pročelje na dvije razine stupovima je podijeljeno na deset niša u kojima su smještene starozavjetne i novozavjetne epizode. Niše u donjem registru imaju naizmjenice lučne i trokutaste završetke, a prostori iznad lukova i zabata ispunjeni su minijaturnim simboličkim scenama.

sku umjetnost: stupovi središnje niše u oba registra ukrašeni su viticama vinove loze i malim erotima, dok se na bočnim stranama ponovo javljaju eroti – ovaj put znatno većih dimenzija – koji beru grožđe i masline, žanju žito te sakupljaju cvijeće (sl. 117). Nema sumnje da njihovo prisustvo, shvaćeno u smislu alegorije godišnjih doba te kao simbol bogatstva i obilja, treba dovesti u vezu s aristokratskim podrijetlom pokojnika i specifičnom neutralnom simbolikom koja je postala popularna u zagrobnoj umjetnosti u drugoj polovici 3. stoljeća. Sličnost s istovjetnim motivima na mozaicima u svodu deambulatorija u crkvi (mauzoleju) Sv. Konstance (vidi sl. 69), koji također potječu iz sredine 4. stoljeća, govore u prilog takvom čitanju.²¹³ Isto možemo reći i za prikaz ležaljke (*kline*) sa znatno oštećenim likom pokojnika na desnoj polovici poklopca, što sugerira pogrebni banket i predstavlja tipičan autobiografski element (u nedostatku centralnog medaljona s portretnom glavom).²¹⁴ Možemo ga dovesti u vezu s naslijeđem *Lebenslauf* sarkofaga, ali i s omiljenim reprezentacijskim slikama rimske aristokracije u kasnome Carstvu (vidi sl. 74). Scenu na lijevoj polovici nije moguće iščitati zbog gubitka većeg dijela poklopca. Međutim, to su ujedno i posljednji primjeri ikonografije koja je dugo predstavljala plodno tlo za sve vrste religijskih asocijacija i bila podatna kako za razli-

Slika 117. a-c)
Sarkofag Junija
Basa, reljefi na
bočnim stranama

Bočne strane sarkofaga ukrašene su zaigranim erotima, tradicionalnom temom rimske zagrobne umjetnosti. Zabavljeni su različitim aktivnostima (berba grožđa, žetva, lov), koje sugeriraju godišnja doba i obilje prirode. Ipak, naglasak je na dionizijskom motivu vinove loze koji je zarana prilagođen kršćanskoj interpretaciji, a koji se ponavlja i na stupovima dvije središnje niše s pročelja sarkofaga.



čite poganske i sinkretističke, tako i za kršćanske interpretacije. Uskoro će nestati iz umjetnosti, zajedno s najpoznatijim simbolima tradicionalnog podrijetla, a na njezino će mjesto doći sasvim novi sadržajni repertoar.²¹⁵

Prizori na pročelju sarkofaga, koji najviše dolaze do izražaja, raspoređeni su u dva registra i smješteni u zasebne niše, naizmjenice trokutastog i lučnog završetka u donjem dijelu. U gornjem dijelu stupovi nose arhitrav koji se poput vijenca proteže cijelom dužinom sanduka i nosi nadgrobni natpis.²¹⁶ U donjem registru su prikazani (s lijeva na desno): Nevoljni Job, Adam i Eva, Ulazak u Jeruzalem,

Danijel među lavovima (izvorno mlad i nag, naknadno zamijenjen), Pavlovo uhićenje; u gornjem su Abrahamova žrtva, Petrovo uhićenje, Predaja zakona, te Kristovo uhićenje i Pilatov sud. U prostoru nad lukovima u donjem registru pridodani su još i minijturni simbolički prikazi u kojima janjad zauzima mjesto antropomorfnih likova. U njima prepoznajemo sljedeće biblijske epizode: Hebreji u gorućoj peći, Mojsije prima zakon, Čudesni izvor (Mojsije ili Petar?), Krštenje, Umnažanje kruha te Lazarevo uskrisenje. Izbor novozavjetnih epizoda upućuje na to da sarkofag Junija Basa pripada skupini „pasijskih“ sarkofaga: tema Muke naznačena je scenama Ulaska u Jeruzalem, Uhićenja i Pilatova suda, te je tako prisutnija negoli na Sarkofagu dva brata, što se podudara s njegovim nešto ranijim nastankom. U tom kontekstu lakše je shvatiti zašto su umjesto Kristovih čuda – koja su svedena na dva minijturna simbolička prikaza u donjem registru – po prvi put u program ubačene scene uhićenja dvojice rimskih apostola i mučenika, Petra i Pavla.

Sve su spomenute epizode iz novozavjetne povijesti rijetke u slikarstvu; za razliku od toga, sve starozavjetne teme – osim rijetko prikazivanog Joba – zarana smo susretali u katakombama. Njihovo mjesto u programu bilo je čvrsto određeno porukom spasa i metodom tipologije, odnosno, navikom raširenom među kršćanskim egzegetima da događaje iz Novoga zavjeta tumače u svjetlu starozavjetnih najava. Tako Abrahamovu žrtvu na sarkofagu Junija Basa možemo shvatiti kao prefiguraciju Kristove smrti, dok Job i Danijel predstavljaju tip mučenika i odgovaraju Petru i Pavlu koji su položili život za vjeru. Adam i Eva imaju važno mjesto u takvom načinu razmišljanja i sugeriraju kako grijeh Praroditelja, tako i čitavu kasniju povijest Iskupljenja; vidjeli smo da je u Kršćanskoj kući u Dura Europosu ono bilo utjelovljeno u simbolu *Dobrog pastira*, dok se ovdje manifestira kroz Kristovu žrtvu i svjedočanstvo njegovih učenika. Utoliko možemo govoriti o čvrstoj povezanosti svih dijelova sarkofaga, kako u strukturalnim, kompozicijskim i ukrasnim elementima, tako i u sadržaju. Ipak, pojava novih, dosad nepoznatih ili rijetkih epizoda, kao i činjenica da će na kasnijim sarkofazima starozavjetne teme biti najčešće premještene na bočne strane, ukazuje na to da je u ikonografskom programu naglasak sve manje na usporednom „čitanju“ Staroga i Novoga zavjeta kao paradigme spasa, a sve više na samome Kristu.²¹⁷

Ključne za razumijevanje novog pristupa jesu dvije najčešće citirane i reproducirane scene sa sarkofaga: Predaja zakona (*Traditio legis*) u gornjem te Ulazak u Jeruzalem u donjem registru. Njihova

Slika 118. Sarkofag Junija Basa (detalj pročelja)

U središnjoj niši donjega registra, pod raskriljenim orlovim krilima, tema je Kristova ulaska u Jeruzalem. Mnogi je likovno uspoređuju s temom carskog adventa i pripisuju utjecaju službene umjetnosti, ali ona istovremeno naviješta ciklus Muke koji se na sarkofagu Junija Basa nastavlja scenama Kristova uhićenja i Pilatova suda u gornjem registru. Povrh kapitela su simbolički prikazi pojedinih biblijskih tema, u kojima janje preuzima ulogu protagonista (Mojsije prima zakon, gore desno). Stupovi su ukrašeni motivom erota među viticama vinove loze, što će se ponoviti i u gornjem registru sarkofaga.



je važnost naglašena smještajem u središnjim nišama i bogatije ukrašenim stupovima koji ih uokviruju (vinova loza i vitice nastanjene erotima, za razliku od običnih tordiranih stupova u drugim dijelovima sarkofaga). Ako sadržajno i jesu vrlo različite, obje posuđuju formalna rješenja kompozicije te pojedine detalje iz otprije poznatog repertoara, i to ponajprije carske umjetnosti. Središnja scena u donjem registru, Ulazak u Jeruzalem (sl. 118), može nam se učiniti neobičnom u tom smislu, budući da evanđelisti namjerno ističu Kristovu skromnost, opisujući ga kako jaše na leđima magarice.²¹⁸ Ivan jedini događaju pridaje crtu vladarskog ozračja, govoreći o narodu koji mu izlazi u susret, nosi „grane od palma“ i zaziva „kralja Izraelovog“; pritom se poziva na starozavjetnog proroka Zahariju da bi se ispunila najava: „Viči od radosti, Kćeri jeruzalemska! Tvoj kralj se, evo, tebi vraća: pravičan je i pobjedonosan“.²¹⁹ Ivanova vizija morala je među vjernicima pobuditi asocijacije na ceremoniju careva dolaska u grad (*adventus Augusti*), koja je još od Augustova vremena predstavljala simbolički čin saveza između cara i njegovih podanika. I taj je ritual, kao i svi ostali u rimskome društvu, s vremenom zadobio prepoznatljivu ikonografiju, poglavito na kovanicama, koje su mu osigurale široku rasprostranjenost

diljem Carstva.²²⁰ Za Dagmar Stutzinger, tradicionalni prikazi carskog adventa u rimskoj umjetnosti i scena Kristova ulaska u Jeruzalem na sarkofagu Junija Basa pokazuju tolike dodirne točke, da ih nije moguće promatrati odvojeno.²²¹ Ona u kršćanskoj sceni prepoznaje istu poruku koju sadrži i Poklonstvo kraljeva, još jedna tema koja je u sebi objedinila biblijsko značenje i carsku pompu.²²²

Nisu svi u prikazu mladolikog, u filozofski palij zaogrnutog Krista, koji jaše na magarici, prepoznali neposredan utjecaj službene ikonografije. Thomas Mathews, najgorljiviji kritičar *carske mistike* i njezine uloge pri nastanku kršćanske ikonografije, ističe izostanak detalja koji čine tipičan imperijalni advent, s bojnim kolima, konjanicima, oružjem, zastavama i sličnim vojnim obilježjima.²²³ Sve smo ih vidjeli u Amijanovu opisu Konstancijeva posjeta Rimu 357. godine. Doista, na sarkofagu Junija Basa – koji je nastao jedva dvije godine nakon toga – nema traga strogom, ukočenom ceremonijalu koji cara predstavlja kao beživotnu ikonu, a vojnike u njegovoj pratnji kao brončane *Praksitelove kipove*. Umjesto toga, jedan muški lik razastire haljine po putu, dok drugog vidimo u krošnji stabla, odakle promatra događaj, ili trga grane, aludirajući na „grane od palma“ koje su stanovnici Jeruzalema bacali pred Mesiju. Ali, specifičan sadržaj kršćanske scene nije se mogao u potpunosti izraziti bez posudbe formalnih rješenja koja su stoljećima činila repertoar carskoga trijumfa, na što podsjeća i orao u vrhu luka koji je raskrtilo krila nad čitavom scenom. To, dakako, ne znači da su suvremenici u njima vidjeli isti sadržaj, izjednačavajući Krista i cara. Istaknuli smo u prethodnom poglavlju da se u 4. stoljeću itekako oprezno razmišljalo o podjeli svjetovne i duhovne vlasti; karakterističan je Augustinov komentar na Ivanovo evanđelje, kada tumači palmine grane u rukama građana Jeruzalema kao „nagradu koja najavljuje pobjedu“, ali odmah pojašnjava da je pobjeda o kojoj govori ona koju je Krist izvojevao nad smrću: „Trijumfalni znak križa porazio je đavla, kneza smrti“. ²²⁴ Augustin, dakako, misli na Uskrsnuće, ali to je samo potvrda onoga što je već najavljeno brojnim čudima; Ivan doista kaže da je u Kristovoj pratnji „narod koji je bio s njim kad je Lazara pozvao iz groba“, dok su mu drugi izišli u susret jer su čuli da je „učinio to čudo“. ²²⁵ Da je upravo eshatološka misao o pobjedi nad smrću, a ne fascinacija carskim ceremonijalom, bila povod za pojavu teme u zagrobnoj umjetnosti, dokazuje činjenica da su prvi primjeri zabilježeni na sarkofazima „na friz“ iz Konstantinova razdoblja. Ondje se Ulazak u Jeruzalem nadovezuje na epizode čuda, među kojima je i Lazarevo uskrisenje. ²²⁶

Upravo će poruka pobjede nad smrću, toga najvećeg od mogućih trijumfa i istinskog dokaza Kristove božanske moći, imati središnje mjesto na jednom od „pasijskih“ sarkofaga, na kojemu kratki ciklus Muke (Uhićenje i Pilatov sud, Krunjenje trnovom krunom te Šimun Cirenac pomaže nositi križ) završava simboličkim prikazom Uskrsnuća u središtu (sl. 119).²²⁷ Ta je scena nastala pod utjecajem poznatih motiva iz carske ikonografije, u prvom redu tradicionalnog znaka vojne pobjede (*tropaeum*) koji u novoj, kršćanskoj verziji objedinjuje oruđe Muke (križ) i Konstantinov dinastijski simbol (krizmon); tu su i oraو u vrhu luka, koji širi krila nad čitavom scenom – kao što smo vidjeli i na sarkofagu Junija Basa – te personifikacije Sunca i Mjeseca (vidi detalj, sl. 106). Da je riječ o kršćanskom trijumfu, dokaz su dva rimska vojnika pod križem, koji su zauzeli mjesto porobljenih barbara na tradicionalnim carskim spomenicima; jedan od njih naslonio je glavu na štit i zaspao, što je ujedno jedina doslovna referenca na opis Uskrsnuća u Evanđelju. Teško je zamisliti simbolički prikaz koji bi bio udaljeniji od tekstualnog predloška, a istovremeno sadržajno bogatiji i pomnije osmišljen od ovoga. To ne može biti posljedica spontanog posezanja za tradicionalnim ikonografskim materijalom kao što je bio slučaj s tolikim drugim motivima u kršćanskim grobnicama tijekom 3. stoljeća; umjesto toga, u ovom komprimiranom simboličkom sadržaju moramo prepoznati utjecaj dobrih poznavatelja kako kršćanske doktrine, tako i carske simbolike. Njih možda treba tražiti među dvorskim teolozima koji se nadovezuju na Laktancija i Euzebija i koji usmjeravaju kršćansku ikonografiju prema političko-teološkim interpretacijama, na način koji se ponajbolje manifestira na sarkofagu Junija Basa i seriji „pasijskih“ sarkofaga.²²⁸ To je ujedno i dokaz da su ikonografske formule službene, carske umjetnosti kršćanima postale ne samo prihvatljive, već i neophodne; nova *retorika moći* posegnula je za tradicionalnim, svima prepoznatljivim uzorima.²²⁹

Slika 119. Sarkofag s pasionskim temama, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Kristova muka je sadržaj tzv. pasionskih sarkofaga; no, središnja scena, koja sadrži simbolički prikaz Uskrsnuća, pretvara mučeništvo u trijumf. Osim aluzije na tradicionalni vojni znak pobjede (*tropaeum*), takvom tumačenju pridonose pobjednički vijenci obješeni o zabat u dvije rubne niše, s epizodama Šimuna Cirenca koji nosi križ (lijevo) i Pilatova suda (desno). Čak i Krunjenje trnovom krunom (druga epizoda s lijeva) nalikuje svečanom činu carskoga trijumfa, s rimskim vojnikom umjesto krilate Pobjede.



Slika 120. Sarkofag Junija Basa (detalj pročelja)

U središnjoj niši gornjega registra, tema Predaje zakona (*Traditio legis*) nova je u kršćanskoj umjetnosti i odražava sve veću samosvijest i ambiciju Rimske Crkve koja se poziva na svjedočenje vjere i mučeništvo apostola Petra i Pavla. Dvojica učenika zauzimaju mjesto uz bok Kristu koji sjedi na povišenom podiju i predaje svitak u ruke Petru. Pritom drži noge na nebeskom svodu koji predstavlja bradato božanstvo Neba (*Caelus*), demonstrirajući tako univerzalnu vlast nad čitavim svemirom. Krist je istovremeno Istinski filozof i vrhovni vladar; svitak u njegovoj ruci predstavlja kako nebeski zakon, tako i zemaljski *imperium*.



APOSTOLSKA TEOLOGIJA I CARSKA IKONOGRAFIJA

„Onaj koji je na zemlji nazvan Židovskim kraljem, na nebu je postao Kralj anđela“, kaže sv. Augustin, a mi bismo pomislili da je pritom na umu imao upravo sarkofag Junija Basa.²³⁰ Doista, u središnjoj sceni gornjeg registra, povrh Ulaska u Jeruzalem, Krist je prikazan izrazito svečano, na način koji najavljuje kasnije prikaze „u slavi“ (*Maiestas Domini*); njegov frontalni, sjedeći lik na povišenom podiju dominira nad dvojicom stojećih, bradatih muškaraca koji ga okružuju (sl. 120).²³¹ Svi su odjeveni u dugu tuniku i filozofski ogrtač (palij). Mladoliki Krist je identičan tipu koji je bio uobičajen ranijih desetljeća u epizodama čuda; međutim, za razliku od geste iscjelitelja (sa ili bez čarobnog štapa), ovdje on podiže desnu ruku, vjerojatno u gesti obraćanja (šaka je odlomljena), poput govornika ili magistrata. U lijevoj, pak, drži napola razmotani svitak (*rotulus*) koji pruža pratiocu s lijeva. Takav prikaz još nismo susreli u kršćanskoj ikonografiji, ali niti on nije bez prethodnika u ranijoj umjetnosti; uzore mu treba tražiti u popularnom tipu zagrobnog portreta na sarkofazima 3. stoljeća, na kojima je pokojnik prikazan kako čita iz rastvorenog svitka u krilu te pritom razgovara ili polemizira s dvojicom starijih, bradatih muškaraca odjevenih u palij (vidi sl. 2). Riječ je, dakako, o filozofskom dijalogu ili inicijaciji u *kla-*

Slika 121. August (Prima Porta), mramorni kip, oko 20. pr. Kr. Vatikan, Musei Vaticani

Najpoznatiji Augustov portret privlači pažnju ne samo zbog klasičnog uzora (Polikletov kopljonoša), već i zbog bogato ukrašenoga prsnog oklopa, s alegorijom Augustove univerzalne vlasti. Pri vrhu je bradati Celo koji pridržava veo neba, povrh Sola u Sunčevoj kočiji i krilate Aurore (sasvim desno). Euzebijeva interpretacija Augustove vladavine kao pripreme za dolazak Mesije mogla je utjecati na preuzimanje carskog motiva za kršćanski prikaz na sarkofagu Junija Basa.



nom podiju (*suggestus*) – upućuje na iste primjere iz aristokratskog okruženja.²³³

Odabir uzora za prikaz na sarkofagu Junija Basa nije iznenađenje, posebice ako imamo u vidu njegov sadržaj; nema sumnje, naime, da je riječ o temi Predaje zakona Petru (*Traditio legis*). Posudba iz „filozofskog“ repertoara tradicionalne zagrobne umjetnosti mogla je biti dovoljna za takav prikaz, no potreba da se na neki način dočara trijumf koji je implicite sadržan u Ivanovom evanđelju, a eksplicite u teološkim komentarima na isti tekst, dovela je do male, ali bitne transformacije izvornoga predloška. Kristov strogo frontalni lik i pogled uprt ravno pred sebe ne odgovara kontemplativnom stavu filozofa na ranijim sarkofazima, već podsjeća na reprezentacijske slike careva i vodećih državnih službenika u kasnome Carstvu.²³⁴ Gesti predaje zakona odgovara Petrov pokret; on je prekrio ruke dijelom tunike, kako priliči podaniku kada prima poklon iz careve ruke: *pansa chlamyde sed utraque manu cavata*, kaže Amijan Marcelin.²³⁵ No, veza s carskom ikonografijom posebno dolazi do izražaja u tradicionalnom prikazu Neba (Celo/*Caelus*), s razapetim velom nebeskog svoda nad glavom, koji pridržava podij s Kristom. Motiv nam je poznat sa slavnoga kipa iz *Prima Porte*. Ondje je sastavni dio povijesno-kozmičke alegorije na temu Augustove vladavine koja je prikazana u reljefu na prsnom oklopu statue (sl. 121). U

sike, na što aludira prisutnost Muza koje ih u pravilu okružuju. Vidjeli smo da u tradicionalnoj zagrobnoj umjetnosti takvi prikazi ukazuju na biografske elemente i statusne ideale rimskoga društva, ali pratili smo i njihovu preobrazbu u smislu kršćanske poruke.²³² Reprezentativno sjedalo s nogarima u obliku lavljih šapa – na sarkofagu Junija Basa dodatno izdignuto na poviše-

Slika 122. Mitrički kulni reljef, 2/3. st. Dieburg, Museum Schloss Fechenbach

Božanstvo Neba s razapetim velom nad glavom prisutno je i na ovom mitričkom kulnom reljefu. Između personifikacija zemlje i mora, Celo pridržava podij na kojemu stoluje vrhovno božanstvo (Sol/Jupiter), okruženo nizom muških i ženskih figura (od kojih četiri konjanika). One ukazuju na složenu kozmogoniju sinkretističkoga kulta (vidi također sl. 17).



narednim stoljećima javlja se i na prikazima Jupitera i drugih, često sinkretističkih božanstava, primjerice na jednom reljefu iz Dieburga s prikazom Sola (sl. 122).²³⁶ Ponovo ga susrećemo na Galerijevom slavoluku u Solunu s početka 4. stoljeća, gdje dvije personifikacije – vjerojatno Nebo i Zemlja (*Tellus*) – na istovjetan način pridržavaju dvojicu tetarha, Dioklecijana i Galerija, sugerirajući isti odnos prema carevima kao i prema njihovim nebeskim zaštitnicima.²³⁷

Preuzimanje poganskog motiva koji je mogao podsjetiti na univerzalnu, kozmičku prirodu carske vlasti bez sumnje je sadržavalo višeznačnu poruku. Bio je to simbolički prikaz Kristova trijumfa nad poganskim svijetom; na to aludiraju stopala položena na glavu antičkoga božanstva koje je tako poslužilo kao supedanej (*suppedaneum*), po uzoru na tradicionalnu ikonografiju pobjednika i poraženog u službenoj umjetnosti. Ali, ništa manje uvjerljivo nije ni tumačenje koje u takvom prikazu vidi kontinuitet ideje Carstva, čemu je Euzebij, kako smo vidjeli, posvetio velik dio svojih teološko-povijesnih studija. Dapače, skloni smo u takvoj simbolici prepoznati smišljenu aluziju na Kristovu ulogu u nadogradnji i „usavršavanju“ klasičnog svijeta, dokaz da unatoč svim razlikama, kršćanstvo ne predstavlja

prekid u civilizacijskom tkivu Carstva, već konačno ispunjenje njegove povijesne misije. U tom smislu, preobraćenje vodećih aristokratskih obitelji – dobar primjer je upravo Junije Bas – najbolji je pokazatelj postupne transformacije rimskoga društva. Prihvaćanje nove vjere sada je bilo, dakako, puno jednostavnije negoli prije 313. godine, zahvaljujući carskoj podršci i sve većem utjecaju Crkve u društvu; ipak, pogriješili bismo kada bismo kristijanizaciju rimske elite sagledavali poglavito kao posljedicu političkog pragmatizma ili karijerizma.²³⁸

Ikonografski program na sarkofagu Junija Basa, poglavito scena Predaje zakona, ponajbolje ilustrira promijenjenu situaciju u kojoj se našla kršćanska zajednica nakon Konstantinove pobjede. U konačnici, to je novi koncept kršćanskoga Rima, koji se zasniva na Kristovom zakonu i na posredničkoj ulozi dvojice apostola. Na njihovom je svjedočanstvu vjere izrasla Rimsk Crkva – *sedes apostolica*. Već i sam termin *sedes* upućuje na juridičku moć te svjedoči o procesu nastanka nove, pontifikalne terminologije.²³⁹ U tom procesu važno mjesto zauzima sv. Petar, koji postupno izrasta u novog Mojzija; već smo primijetili kako su zamijenili uloge u sceni Čudesnoga izvora (vidi sl. 78), a sada je njegova važnost potvrđena i mjestom uz Krista u sceni Predaje zakona. Formiranje njegova mini-ciklusa u kršćanskoj umjetnosti događa se usporedo s razvojem kulta u vaticanskoj bazilici i organizacijom kršćanskoga kalendara koji uključuje blagdan sv. Petra 22. veljače (*natalis Petri de cathedra*), posvećen apostolovu rimskom djelovanju.²⁴⁰ Znakovito je da su osim otprije poznate teme Nijekanja Krista (vidi sl. 21), dvije najčešće epizode u novom repertoaru (Petrovo Uhićenje i Čudesni izvor), podjednako ovisne o biblijskoj tradiciji (*Djela apostolska*) i apokrifnim, lokalnim legendama.²⁴¹ Njihova učestalost na sarkofazima iz sredine i druge polovice 4. stoljeća u velikoj je mjeri podudarna s urbanom liturgijskom topologijom, što dolazi do izražaja u činjenici da velik broj takvih sarkofaga potječe s vaticanskoga groblja (sl. 123).²⁴² Jedan od tih, sarkofag „na stupove“ (Lateran 174), s Predajom zakona u središnjem interkolumniju, možda može poslužiti kao potvrda da su radionice koje su ih izrađivale djelovale u sklopu kršćanskoga kompleksa u Vatikanu, gdje je još u Konstantinovo vrijeme započela gradnja velike bazilike nad apostolovim grobom.²⁴³ Sarkofag ima samo jedan registar, ali pripisan je istoj radionici kao onaj Junija Basa te je datiran nešto kasnije. Dvije epizode Petrova ciklusa (Nijekanje i Čudesni izvor) smještene su na bočne strane sanduka; obje imaju

Slika 123. Sarkofag „na friz“, 315-325. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Scena Petrova uhićenja dio je sarkofaga „na friz“ koji je možda nastao u istoj radionici kao i reljefi Konstantinova friza s rimskoga slavloluka. Kao i drugdje na sarkofazima iz iste grupe, Uhićenje dolazi u paru s Čudesnim izvorom, a često im je pridodana i scena Nijekanja Krista. Pojava Petrove trilogije u umjetnosti dovodi se u vezu sa sve razvijenijom „apostolskom teologijom“ koju zagovara Rimaska Crkva, možda i s radionicom na prostoru vatikanskoga svetišta.



Rima.²⁴⁵ O tomu svjedoči i jedinstveni ukras bjelosodne škrinje iz Samagera kod Pule (oko 400), danas u Veneciji, koja na poklopcu ima Predaju zakona, dok se na bočnoj strani javlja prikaz svetišta u staroj bazilici Sv. Petra s prepoznatljivim tordiranim stupovima oltarne pregrade (vidi sl. 112).²⁴⁶

Jednako važan datum bio je 29. lipnja, velika svetkovina svetih Petra i Pavla, kada se obilježava mučeništvo dvojice apostola. Njihov zajednički kult može objasniti dvostruku pojavu Pavla na sarkofagu Junija Basa: u sceni Uhićenja te Predaje zakona, gdje zajedno s Petrom preuzima ulogu utemeljitelja i predvodnika Rimske Crkve (*principes Ecclesiae*). Usporedo se formira ideja – prisutna već kod Tertulijana – o Petru kao predstavniku Crkve nastale u krilu Židova (*Ecclesia ex circumcisione*) i Pavlu kao predstavniku Crkve koja se proširila na sve ostale narode (*Ecclesia ex gentibus*).²⁴⁷ Svetkovine su, naravno, samo vanjska manifestacija pobožnosti koja ima dugu tradiciju unutar lokalne kršćanske zajednice, ali za nas je važno da pojavu novih tema u ikonografiji možemo dovesti u vezu s liturgijskom revolucijom koja se dogodila tijekom 4. stoljeća.²⁴⁸ Posljedice toga su uspostava liturgijske godine i kristijanizacija rimskoga kalendara.

netipično detaljnu arhitekturu u pozadini, koja sugerira monumentalnu baziliku – možda upravo onu koju je dao podići Konstantin.²⁴⁴ Ako smo u pravu, tada je to jedan od rijetkih primjera topografskog realizma na kršćanskim sarkofazima, ujedno i pokazatelj u kojoj je mjeri ikonografija toga nosača uvjetovana razvojem liturgije na području grada

PRVI PRIMJERI U MONUMENTALNOJ UMJETNOSTI

Gotovo očekivano, Predaja zakona Petru jedna je od prvih kršćanskih tema u monumentalnoj umjetnosti; za razliku od većine drugih biblijskih epizoda, njezinu piramidalnu kompoziciju s frontalno prikazanim Kristom u središtu, lako možemo zamisliti u apsida-ma ili na zabatima ranokršćanskih građevina. Mnogi njezinu pojavu na sarkofazima dovode u vezu s ukrašavanjem velikih rimskih crkava, poglavito bazilike Sv. Petra, koja je najvećim dijelom dovršena do sredine 4. stoljeća.²⁴⁹ Međutim, najraniji sačuvani primjeri još uvijek pripadaju kontekstu zagrobne umjetnosti i nalaze se u građevini centralnoga tipa koja je danas poznata kao crkva Sv. Konstance, dok je izvorno bila zamišljena kao dinastijski mauzolej za Konstantinove kćeri Konstantinu i Helenu.²⁵⁰ Već smo govorili o tradicionalnome zagrobnom repertoaru mozaika u svodu deambulatorija, a sada se moramo posvetiti onima u dvije velike niše u zidu rotunde, koje su smještene jedna nasuprot drugoj na transverzalnoj osi građevine (sl. 124).²⁵¹ Njihov sadržaj odudara od onih u svodu deambulatorija, zbog čega su ih neki istraživači smatrali kasnijima i datirali prema kraju 4. stoljeća.²⁵² Izvorno vjerojatno predviđene za smještaj dva carska porforna sarkofaga, od kojih se jedan – pripisan Konstantinu – još i danas čuva u Vatikanskim muzejima, niše izvorno nisu imale liturgijsku namjenu, pa tako i njihov ukras treba prije svega sagledavati u kontekstu zagrobne ikonografije i specifičnih želja carskih naručitelja. U istočnoj (lijevoj) apsidi, mladoliki Krist stoji na oblacima, između Petra i Pavla; desnu ruku podiže u gesti obraćanja (*adlocutio*), a u lijevoj drži rastvoreni svitak zakona koji pruža Petru.²⁵³ Ovaj ga prihvaća, ruku prekrivenih krajevima tunike; na mozaiku su još vidljivi tragovi križa koji je nosio preko ramena, pa i u tom pogledu Petar prednjači među ostalim svetim likovima. Kristova pojava na oblacima, u rajskom krajoliku naznačenom palmama, povrh brda iz kojega izviru četiri rajske rijeke, ide korak dalje od prikaza na sarkofagu Junija Basa i predstavlja apokaliptičku viziju Krista – *Zakondavca* koji dolazi u slavi (parusija); ta svečana, teofanijska slika nije nastala iz biblijskog narativa, već na temelju teološke i dogmatske misli o *Kraju vremena*, koja je dobila prepoznatljiv oblik zahvaljujući posudbama iz repertoara dvorske umjetnosti.²⁵⁴

Taj je dojam još izraženiji na mozaiku u zapadnoj (desnoj) niši, gdje je u sličnom rajskom krajoliku prikazan stariji, bradati muškarac, s nizom tradicionalnih carskih atributa: odjeven je u dugu



Slika 124. Rim, crkva Sv. Konstance, deambulatorij s mozaicima, sredina / kraj 4. st.

U nekoliko smo navrata spominjali mozaike na svodu deambulatorija u crkvi Sv. Konstance, gdje dominiraju ornamentalni motivi i tradicionalna tematika (vidi sl. 69). S obzirom na izvornu ulogu građevine, ti sadržaji mora da su smatrani prikladnima za mauzolej Konstantinovih kćeri. Naknadno su, vjerojatno krajem 4. st., pridodani mozaici kršćanskog sadržaja u dvije velike niše u zidu deambulatorija, a povijesni izvori govore da ih je bilo i u kupoli građevine.

tuniku purpurne boje, ima svetokrug oko glave i sjedi na sferi koja mu služi umjesto trona. Za razliku od simetrične kompozicije u prvoj niši, ovdje je prisutan samo jedan pratilac, koji prilazi s desna ispruženih ruku kako bi primio mandat od nebeskog vladara, ali zbog višestruke restauracije mozaika nije moguće precizno identificirati predmet koji prelazi iz ruke u ruku (svitak, ključevi, kruna?). Wilpert je scenu tumačio kao Predaju ključeva Petru, ali ako je drugačiji tip Krista (bradati) u odnosu na prikaz u prvoj niši (mladoliki) možda i moguće objasniti postojanjem dva paralelna ikonografska tipa u kršćanskoj umjetnosti toga vremena, zašto bi umjetnik Petru mijenjao manje ili više ustaljeni fizionomijski tip?²⁵⁵ Stoga je realnije očekivati da je u toj niši bio prikazan Bog Otac s Mojsijem, kako je još davno predlagao De Rossi. To bi odgovaralo i jače istaknutim atributima autoriteta i moći, od brade do sfere.²⁵⁶ Ta je starozavjetna tema bila česta u ranijoj kršćanskoj umjetnosti, kako u slikarstvu katakombi, tako i na sarkofazima. Doduše, na ranijim je prikazima Bog Otac bio predstavljen samo simbolički – rukom iz oblaka (*dextera Domini*), koja Mojsiju predaje zakon u obliku svitka. Do promjene ustaljene ikonografske formule zasigurno je došlo zbog većeg reprezentativnog potencijala antropomorfnog prikaza, ali jednako tako i zbog potrebe da se kompozicija prilagodi drugačijoj tehnici (mozaik) i drugačijoj podlozi, u ovom slučaju zaobljenoj površini konhe u vrhu niše (što nije sasvim uspješno izvedeno). To je još jedan primjer prilagodbe sadržaja specifičnom nosaču; prisjetimo se česte tematske kombinacije na poklopcima sarkofaga iz druge polovice 4. stoljeća, s epizodom Hebreja u gorućoj peći na jednoj, te Poklonstva mudraca (s Rođenjem) na drugoj strani poklopca. Za njihov je izbor vjerojatno bila jednako presudna tipološka interpretacija, kao i izdužena kompozicija sa simetričnim brojem protagonista (tri) u obje scene, a možda i njihova perzijska odjeća. Jedan drugi primjer, ponovo na poklopcu sarkofaga, još je zanimljiviji: to je kombinacija Poklonstva s jedne, te starozavjetne priče o Josipu u Egiptu s druge strane poklopca; naslućujemo da je i u ovom slučaju glavni kriterij pri odabiru bio likovne, a ne simboličke naravi, budući da se u obje epizode javlja friz figura s devama u pratnji.²⁵⁷ Takav proces podlošan je, prije svega, materijalnim ograničenjima pojedinog nosača, ali u njemu prepoznajemo i nešto od „zaigranosti“ koja karakterizira umjetnost u nastajanju.

Pomalo paradoksalno, zabrana prikaza Boga Oca u ovoj fazi kršćanske umjetnosti nije bila nepremostiva prepreka, o čemu svjedoči jedinstveno rješenje u epizodi Stvaranja čovjeka na tzv. Dogmat-

Slika 125. Tzv. Dogmatski sarkofag, oko 330. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Sarkofag je dobio ime po rijetkoj i za interpretaciju složenoj sceni, nastaloj po uzoru na Prometejevo stvaranje čovjeka s mitoloških sarkofaga. U kršćanskoj verziji Stvaranja prikazan je Bog Otac, a mladolika figura između Adama i Eve, koja u jednoj ruci drži klas žita, a u drugoj janje odgovara prikazima Krista drugdje na sarkofagu. Dvije bradate figure uz tron Boga Oca mogu podsjetiti na par filozofa koji se javljaju uz pokojnika na *Leseszene* sarkofazima (vidi sl. 2). Obrada draperije i figura u pozadini pokazuje da sarkofag nije dovršen, ali kvaliteta reljefa je visoka i najavljuje klasicizam *Lijepoga stila* sredinom stoljeća.



skom sarkofagu (sl. 125).²⁵⁸ Stoga i u slučaju mozaika u Sv. Konstanci – koji su nastali nedugo nakon spomenutog sarkofaga – po svojoj prilici treba prepoznati želju da se dvije nasuprotne niše ukrase temama koje će se sadržajno i formalno nadopunjavati. Sadržajno je, dakako, posrijedi tipološka kombinacija koja predaju *Staroga zakona* Mojsiju nadopunja predajom *Novoga zakona* Petru. Zapadna kršćanska literatura posvećuje puno mjesta usporedbi te dvojice, njihovoj vjeri i ulozi zakonodavca, pa čak i njihovim zajedničkim slabostima.²⁵⁹ Vidjeli smo da je odraz takve situacije u ikonografiji popularnost teme Čudesnoga izvora u kojoj se izmjenjuju kao protagonisti. Grčki autori mogu slijediti Euzebija, koji je svojedobno cara Konstantina izjednačio s Mojsijem, a njegovu pobjedu na Milvijskome mostu s trijumfom nad faraonom i Egipćanima; međutim, i oni prihvaćaju uobičajenu tipologiju koja u vodi Izraelaca prepoznaje prije svega starozavjetnoga Petra.²⁶⁰ Naposljetku, moramo voditi računa i o još jednoj mogućnosti, a to je jednako popularna usporedba Mojsija s Kristom. Euzebije (ponovo!) joj je posvetio čitavu knjigu, ukazujući na sličnost njihovih djela: „Mojsije je prošao kroz more i za sobom poveo narod... Na isti je način Krist hodio po moru i učinio da i Petar hoda po njemu“.²⁶¹ Na tragu takvih razmišljanja lakše nam je shvatiti rasprostranjenost sarkofaga s Prijelazom preko Crvenoga mora, od Dalmacije do Galije (vidi sl. 109); narativno i kompozicijski zahtjevnija od drugih, to je vjerojatno jedina biblijska epizoda koja se prostire preko cijelog pročelja sarkofaga, što govori o njezinoj likovnoj i simboličkoj atraktivnosti – i važnosti njezina glavnog protagonista – u posljednjoj trećini 4. stoljeća.²⁶²



Kako smo vidjeli, sadržaj takvih prikaza bio je slojevit i uključivao je tipološko-egzegetske, na trenutke možda i političke motive, premda tu dimenziju ranokršćanske ikonografije ne treba odveć naglašavati. Suvremeniciima je njihova poruka mogla biti lakše shvatljiva i manje zahtjevna negoli današnjem promatraču, ali postavlja se opravdano pitanje u kojoj mjeri su ih obični vjernici doista razumjeli. Na to vjerojatno cilja sv. Augustin kada prekora neke otpadnike od pravovjerja da istinu o Kristu i njegovim učenicima traže na zidovima crkava, a ne u Svetom pismu; na taj su način krivotvoritelji sami bili prevareni, kaže Augustin, jer svi znaju da Pavao nije bio među učenicima za vrijeme Kristova zemaljskog boravka.²⁶³

Slika 126. (na prethodnoj stranici)
Rim, katakombe
Svetih Petra i
Marcelina, tzv.
Svetačka kripti,
sredina 4. st.

Švod u Svetačkoj
kripti pripada
kasnoj fazi oslika
u katakombama.
Prikaz Krista na
prijestolju između
Petra i Pavla
odgovara temi
Predaje zakona, ali
oba učenika, kao i
četiri sveca u zoni
ispod, podižu ruke
u gesti aklamacije,
slaveći nebeskog
vladara. Za kratko
vrijeme Krist je
od mladolikog
iscjelitelja postao
autoritarni, bradati
poglavar kršćanskog
Olimpa, odjeven u
purpurnu togu.

U svakom slučaju, lik starijeg, autoritativnog muškarca na tronu brzo je postao novi ikonografski tip Krista, možda iz želje da se na jasniji način izrazi reprezentativna uloga nebeskog vladara. O tomu svjedoči zidna slika na stropu *Svetačke kripe* u katakombama Svetih Petra i Marcelina, datirana u drugu polovicu 4. stoljeća (sl. 126).²⁶⁴ Svojim sadržajem, kao i strogo simetričnom, hijeratičnom kompozicijom na dvije razine, odudara od uobičajenih slika u katakombama.²⁶⁵ Gornja polovica podsjeća na scenu Predaje zakona sa sarkofaga Junija Basa, samo što Krist nije mladoliki zakonodavac, nego ima dugu tamnu kosu i bradu, a odjeća (filozofski palij) mu je purpurne boje.²⁶⁶ To je isti *Pantokrator* kao i onaj u Sv. Konstanci; ovdje on, doduše, ne sjedi na okrugloj sferi, ali raskošni tron sa supedanejom za noge te svetokrug uz koji su ispisana grčka slova alfa i omega – simboli početka i kraja – nisu ništa manje vladarski atributi. Da je doista riječ o Sinu, dokazuje janje u donjem dijelu slike; stoji na uzvisini iz koje istječu četiri rajske rijeke i okruženo je četirima poimence označenim svecima. Među njima su titulari katakombi, Petar i Marcelin, koji podižu ruke u znak adoracije (i aklamacije). Zašto ponavljati Krista u životinjskom obliku, odmah ispod antropomorfnog prikaza? Alegorijska interpretacija glavnog motiva, pa i sporednih figura, vrlo je raširena u drugoj polovici 4. stoljeća i javlja se usporedno s reprezentativnim temama koje ukazuju na sve jače prisustvo teološke interpretacije. Na gotovo svim primjerima – od mozaika u Sv. Konstanci do reljefa sarkofaga – vidjeli smo kombinaciju antropomorfni i zoomorfni rješenja, pri čemu dominira simbol janjeta. Ono se javlja, ovisno o broju, u značenju Krista – Jaganjca Božjeg (*Agnus Dei*), Petra i Pavla ili dvanaestorice apostola.²⁶⁷ Alegorijsko janje je manjih dimenzija i smješteno rubno ili u dnu kompozicije; na sarkofagu Junija Basa čitave su biblijske epizode prikazane putem životinjskih simbola i ubačene u slobodne prostore povrh lukova u donjem registru.²⁶⁸ Takva praksa ostat će popularna i u narednim stoljećima, o čemu ponajbolje svjedoči veličanstveni mozaik u apsidi crkve Sv. Apolinara (*San Apollinare in Classe*) u Raveni, gdje tri janjeta predstavljaju apostole Petra, Ivana i Jakova na brdu Tabor u trenutku Kristova preobraženja. U podlozi prikaza u *Svetačkoj kripti* možemo, dakle, nazrijeti istu poruku kao i u odabiru tema na sarkofagu Junija Basa; scenama koje najavljuju Kristovu muku (Ulazak u Jeruzalem / Uhićenje i Pilatov sud) odgovara Jaganjac Božji kao pashalna žrtvena životinja; prikazu Predaje zakona, pak, nebeski vladar na tronu između Petra i Pavla. Na taj je način u kripti prisutna suvremenici dobro poznata simbolika žrtve i trijumfa.



Slika 127. Sarkofag s motivom gradskih vrata (crtež), nekoć Sv. Petar u Rimu, posljednja četvrtina 4. st.

Sarkofag je nađen na prostoru stare bazilike Sv. Petra i sačuvan je samo u ulomcima. Pripada tipu sarkofaga s motivom gradskih vrata, koja se naziru u pozadini, sugerirajući zemaljski i nebeski Jeruzalem. Ikonografski program sveden je na dvije pasionske teme (Ulazak u Jeruzalem te Pilatov sud), dok središte zauzima tema Predaje zakona.

Svojevrsna sinteza tematskih preokupacija kršćanskih umjetnika toga vremena je sarkofag nađen na vatikanskom groblju, u neposrednoj blizini Sv. Petra, iz posljednjih desetljeća 4. stoljeća (sl. 127).²⁶⁹ Na sanduku, koji prema arhitekturi u pozadini pripada tipu sarkofaga „s gradskim vratima“, a sadržajno „pasijskim“ sarkofazima, čitav je program koncentriran u tri scene: Ulazak u Jeruzalem s lijeva, Kristovo uhićenje i Pilatov sud s desna te Predaja zakona s Petrom i Pavlom u sredini. Na poklopcu sarkofaga su dvije scene za koje smo ustvrdili da predstavljaju popularno i sretno rješenje za specifičan oblik toga nosača: Hebreji u gorućoj peći koji se odbijaju pokloniti Nabukodonozorovu kipu te Poklonstvo mudraca (s Rođenjem). Scena Predaje zakona gotovo u potpunosti odgovara mozaiku u istočnoj niši Sv. Konstance: Krist (ovdje bradat) stoji na stijeni, u podnožju koje istječu četiri rajske rijeke, a uz nogu mu je Jaganjac, okružen malim stadom.²⁷⁰ Krist podiže desnu ruku u obraćanju, a u lijevoj drži odmotani svitak zakona. Petar pruža ruku i poseže za njim; križ koji je prebacio preko ramena objedinjuje u sebi dvije sadržajne potke sarkofaga – moramo ga shvatiti kao najavu apostolova mučeništva (primjer *imitatio Christi*), ali i kao Kristov pobjednički znak koji će uskoro posvuda zamijeniti Konstantinov dinastijski *labarum*.²⁷¹ Palme koje uokviruju scenu sugeriraju

raj, ali njihova pobjednička simbolika (palmine su grane uobičajena nagrada pobjednicima u areni ili na hipodromu) odgovara poruci Ponovnog dolaska – nebeske parusije. Ranokršćanski umjetnik stvorio je sažet i – koliko možemo suditi prema crtežu i sačuvanim fragmentima – jednako elegantan prikaz koji u sebi objedinjuje osnovne tematske i stilske preokupacije svoga vremena.²⁷²

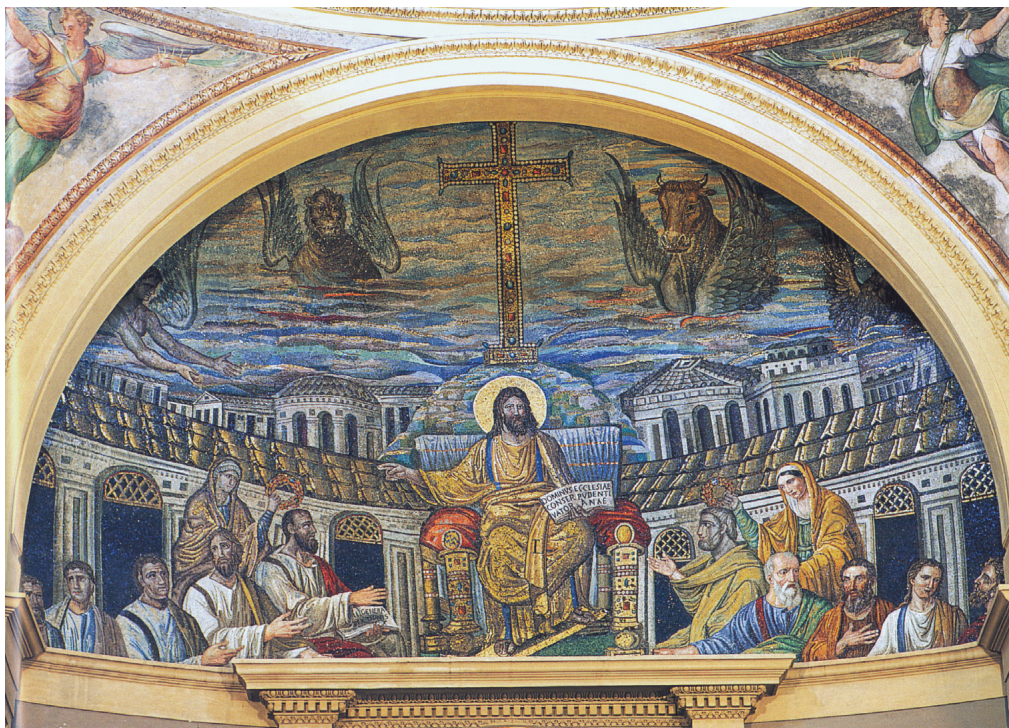
KRIST-ZAKONODAVAC I KRIST-SUDAC

Imajući u vidu razlike u odnosu na prikaz sa sarkofaga Junija Basa, moramo se zapitati predstavljaju li gore opisani primjeri i dalje temu Predaje zakona? U nekoliko desetljeća, atributi vrhovne vlasti (ruho, prijesto, aureola) transformirali su izvorni tip pastira – filozofa – pedagoga u moćnog *Pantokratora* koji stoluje na nebu, okružen apostolima i svecima. U ruci drži svitak zakona, ali ništa ne ukazuje na to da ga predaje Petru; njegova podignuta ruka ne doima se toliko kao gesta govornika, koliko kao autoritarna gesta zakonodavca.²⁷³ Reakcije drugih protagonista na takav prikaz nebeskog vladara su očekivane: Petar diže ruku u aklamaciji, jednako kao i Pavao te drugi apostoli ili sveci koji mogu biti pridodani sceni, kao što smo to vidjeli u *Svetačkoj kripti*. Prizor nas mora podsjetiti na rimske građane koji veličaju Konstantina u sceni darivanja na rimskome slavluku (vidi sl. 91). Ista će formula prevladati na sarkofazima iz druge polovice 4. stoljeća, s većim ili manjim varijacijama, ali sa sve jasnije izraženom porukom: Krist ne predaje zakon, već ga javno obznanjuje, poput cara; On je Zakonodavac, početak i kraj vremena, na što aludiraju grčka slova *alfa* i *omega* uz njegov svetokrug.²⁷⁴ Sve češće ga vidimo s kodeksom u ruci, što nas može podsjetiti na to da je do kraja 4. stoljeća svitak postupno nestao iz svakodnevne upotrebe i da se u vrijeme kasne antike pojavila preteča današnje knjige.²⁷⁵ Na sarkofagu „na stupove“ biskupa Konkordija iz Arlesa u Francuskoj, Krist je bradati filozof-pedagog s knjigom u ruci, koji sjedi okružen učenicima i evanđelistima po uzoru na tradicionalne scene filozofskog dijaloga ili poduke. Međutim, na rastvorenim stranicama knjige ispisana je nova paradigma Njegova poslanja: „Gospodin daje zakon“ (*Dominus legem dat*), dok je Konkordije u natpisu označen kao „svećenik po nebeskom Zakonu“ (*caelesti lege sacerdos*). U pozadini se u pravilnom ritmu nižu stupovi iznad kojih arhitrav nosi krov nebeske bazilike, dajući prizoru svećani, aulički karakter, na što aludira spomen „Gospodinove

dvorane“ (*Omnipotentis in aulam*). Ženska i muška figura na rubovima friza, u polunaklonu, sve su što je preostalo od pokojnikove osobne povijesti i vjerojatno predstavljaju „milu majku i brata“ (*mater blanda et frater*) s natpisa, koji zagovaraju pokojnika pred nebeskom porotom. To pokazuje da se postupno nameće i shvaćanje Krista kao suca; tema okupljanja oko učitelja sve više zadobiva naznake Posljednjega suda.²⁷⁶

Jedna od vrhunskih demonstracija novog programa – i novog mentaliteta – veličanstveni je sarkofag tipa „gradskih vrata“ iz bazilike Sv. Ambrozija u Milanu, koji treba datirati na sam kraj 4. stoljeća.²⁷⁷ Premda su sve četiri strane sarkofaga ukrašene reljefima, što ukazuje na radioničke tradicije grčkog istoka, programski se nadovezuje na prethodno opisane primjere, koje u neku ruku sažima i nadmašuje utoliko što dvije dulje strane sanduka ponavljaju istu temu Krista među učenicima. S prednje strane, to je mladoliki *Zakonodavac* koji sjedi i u ruci drži rastvorenu knjigu; straga, pak, bradati *Pantokrator* koji se izdiže iznad učenika poput nebeskog vladara.²⁷⁸ Dojam autoriteta upotpunjava kontinuirana arhitektura grada u pozadini; središnji je dio naglašen monumentalnom edikulom, koja sugerira gradska vrata i služi kao arhitektonski okvir za Kristovu figuru; njezini raskošni kapiteli vidljivi su iznad glava dvojice najbližih učenika – to su, dakako, Petar i Pavao – koji su tako simbolički pretvoreni u stupove na kojima počiva zgrada Crkve. Kolika je bila želja da se program na sarkofagu usmjeri na veličanje Krista, vidljivo je ne samo iz ponavljanja istog sadržaja na duljim stranicama, već i iz činjenice da su starozavjetni prizori – koji su nekoć prevladavali – gurnuti na bočne stranice sanduka ili na neobično visoku atiku poklopca.²⁷⁹ Na njoj je i središnji medaljon s lijepim portretnim bistama mladih supružnika, koji pridržavaju dva krilata erota, posljednji ostatak tradicionalne zagrobne ikonografije. Znatno manje negoli na Konkordijevu sarkofagu iz Arlesa, ali zato bliže samome Kristu – odmah do Njegovih nogu – dvije su figure, ženska i muška, koje zacijelo predstavljaju isti par supružnika, sada u genufleksiji pred Vrhovnim sucem. To će ostati dominantna ikonografska formula za prikaz naručitelja sve do kraja srednjega vijeka. I na ovom je sarkofagu teološki karakter sadržaja dodatno naglašen umetanjem životinjskih simbola; na prednjoj strani to je Božji jaganjac, dok se na stražnjoj, duž čitava donjeg dijela, proteže friz s jaganjcima koji korespondiraju s figurama Krista i učenika.²⁸⁰

Kršćanska umjetnost nije slika ovoga svijeta. Principi topografskog realizma, tako česti u ranijoj rimskoj umjetnosti, gotovo u



Slika 128. Rim, crkva Sv. Pudencijane, mozaik u apsidi, kraj 4. st.

Mozaik prikazuje Krista među učenicima, s Petrom i Pavlom na čelu. Krist sjedi na raskošnom tronu, ispod velikog, bogato ukrašenog križa. Njega je, prema legendi na Golgoti dao podići car Teodozije, ali grad u pozadini, s bazilikama, rotondama i trijemovima nije zemaljski, već nebeski Jeruzalem, sa simbolima evanđelisti na plamenom nebu.

potpunosti su napušteni. Ako smo na jednom sarkofagu iz Vatikan prepoznali vatikansku baziliku, a na bjelokosnoj škrinjici iz Samagera kod Pule prikaz svetišta s oltarom nad Petrovim grobom, nema sumnje da arhitektura grada na milanskom sarkofagu, kao i na drugim primjercima iz iste skupine, ne predstavlja stvarni, već idealni grad.²⁸¹ Ona podcrtava apokaliptični sadržaj Kristove parusije i Posljednjega suda, koji je sve prisutniji u kršćanskoj ikonografiji, ali i u razmišljanjima suvremenika prema kraju 4. stoljeća. Najreprezentativniji primjer takve upotrebe arhitektonske kulise, mozaik u crkvi Sv. Pudencijane u Rimu, s prikazom apostolskog kolegija, ujedno je i najstariji sačuvani ukras apside u ranokršćanskoj bazilici (sl. 128).²⁸² Prikaz je kompozicijski vrlo sličan onome na sarkofagu iz Sv. Ambrozija, ali Krist je, više no ikad, nalik Jupiteru koji predsjedava nad kršćanskim Olimpom.²⁸³ Bradat je i ima svetokrug, sjedi na bogato ukrašenom tronu, s otvorenom knjigom u ruci; do njega su Petar i Pavao, ali ponovo je izostala predaja zakona. Umjesto toga, dvije ženske personifikacije krune dvojicu učenika vijencima po uzoru na tradicionalnu gestu rimske Viktorije; to je „vijenac života“ (*corona vitae*) iz Ivanova Otkrivenja, ali i manifestacija univerzalne Crkve koja obuhvaća kako Židove, tako i

pogane (*Ecclesia ex circumcisione* i *Ecclesia ex gentibus*).²⁸⁴ Iznad portika koji ih okružuje prostire se Nebeski Jeruzalem, okupan plavičasto-crvenkastim oblacima, pozornica apokaliptične vizije sa simbolima četiri evanđelista. Po sredini, točno u osi iznad Krista, izdignut na povišenom brdu, velik je, bogato ukrašeni križ – možda onaj koji je car Teodozije dao postaviti na Golgoti i koji je mogao biti povod konačnoj afirmaciji motiva u kršćanskoj umjetnosti.²⁸⁵ Ispod Krista izvorno se nalazio prikaz Jaganjca – kao i u prethodnim primjerima – pa je tako i ovdje bila objedinjena poruka Muke i Uskrsnuća, izražena antropomorfnim likom te zoomorfnim i grafičkim simbolima.²⁸⁶

Sličnost reljefa na milanskom sarkofagu i reprezentativnog ukrasa apside u crkvi Sv. Pudencijane je znakovita; s jedne strane, to je pokazatelj preuzimanja i razvoja tradicionalne zagrobne ikonografije u reprezentativnom okruženju kršćanskog svetišta (a ne obratno); s druge, pak, dokaz u kojoj je mjeri nekoć popularna, spasu posvećena ikonografija prve kršćanske umjetnosti dospjela pod utjecaj teoloških i dogmatskih ideja.²⁸⁷ Bez takvog razvoja, vjerojatno ne bismo svjedočili skoroj pojavi prvih oslikanih ciklusa u velikim rimskim bazilikama, ponajprije onima Sv. Petra i Sv. Pavla.²⁸⁸ Za razliku od prevladavajuće apotropejske uloge u kontekstu groba, slika sada treba podučiti, potaknuti i, ako treba, zadiviti, tako da srce i um promatrača budu „zarobljeni prizorima naslikanima u raznim bojama... a njihova gladna srca nadahnuta svetim primjerima“, kaže sv. Paulin, opisujući freske u crkvi Sv. Feliksa u Noli.²⁸⁹ Još je znakovitiji poziv Nila Sinajskog (početak 5. st.) umjetnicima da „umjesto lova na različite vrste životinja... ili mreža punih svake vrsti riba u moru... svetu crkvu ukrase slikama iz Staroga i Novog zavjeta... tako da oni koji ne poznaju slova i ne mogu čitati Sveto pismo, gledajući slike postanu svjesni junačkih djela onih koji su istinski služili pravoga Boga“.²⁹⁰ Okrenuta je nova stranica u kršćanskoj umjetnosti; ako nas sadržaj mozaika u apsidi Sv. Pudencijane još uvijek može podsjetiti na prikaze filozofa koji podučavaju na otvorenim trgovima rimskih gradova – kao što je bio slučaj u hipogeju Aurelijevaca s početka 3. stoljeća – kompozicija i ikonografski detalji pokazuju da je proces približavanja carskoj umjetnosti, koji je pokrenut Konstantinovim prihvaćanjem kršćanstva, u konačnici velikim dijelom odredio njezin daljnji razvoj. Kao i u slučaju ranijih preuzimanja, međutim, taj proces niti sada nije bio prepušten slučaju, već je čvrsto vezan uz legitimitet Svetoga

pisma; likovni primjeri koje smo gore naveli mogu nas podsjetiti na Markov opis Kristove propovijedi u sinagogi u Kafarnaumu: „Učio ih je kao onaj koji ima vlast, a ne kao književnici“. ²⁹¹

To ne znači da je sadržaj ranije kršćanske zagrobne umjetnosti jednostavno izbrisan; dapače, može nam se učiniti da su tradicionalni ikonografski tipovi i dalje prisutni, ali sada su dobili prepoznatljiv imperijalni pečat koji odgovara ambicijama trijumfirajuće Crkve. Najbolji primjer toga procesa dobro nam je poznat: to je *Dobri pastir* iz mauzoleja Gale Placidije u Raveni, koji je zaodjenuo carsko ruho (vidi sl. 100). Isto možemo reći i za *Istinskog filozofa* u apsidi Sv. Pudencijane u Rimu, koji je prisvojio lik Jupitera, carskoga zaštitnika i pokrovitelja. Stoga je teško složiti se s primjedbom da Krist koji sjedi među učenicima „ne djeluje nimalo carski“. ²⁹² Poruke Posljednjeg suda ili Ponovnog dolaska nisu se dale izraziti drukčije nego tipovima koje je umjetnost kasnoga Carstva razvila da bi zadovoljavajuće predstavila ustroj zemaljske vlasti, shvaćene kao odraz one na nebu.

KRISTIJANIZACIJA VREMENA

Prethodna analiza pokazala je da je grob tijekom čitavog 4. stoljeća ostao privilegirano mjesto razvoja kršćanske ikonografije, a njegov ukras ogledalo „sustava zajedničkih ideja i određenog načina razmišljanja o životu, sudbini i smrti“, kako kaže Robert Turcan. ²⁹³ Iako kršćanska slika postupno zadobiva i druge zadatke, prilagođavajući se novom položaju vjere u Rimskome Carstvu, prvi primjeri u monumentalnoj umjetnosti – u slučaju Sv. Konstance ili mauzoleja u španjolskom Centcellesu – i dalje pripadaju zagrobnom kontekstu. No, dekor koji je nekoć bio vezan isključivo uz pojedinca, sada je sve više usmjeren na veliku i jaku zajednicu u koju je izrasla Crkva i na njezine potrebe. Poruka i repertoar prve kršćanske umjetnosti polako nestaju – znakovit je izostanak Kristovih čuda na sarkofazima iz druge polovice 4. stoljeća – te prepuštaju mjesto *ideologiji urbanog panegirika*, u kojoj Rim još jednom pronalazi izazov carske veličine. Na primjeru iz Milana vidjeli smo do kakvih je problema moglo doći u odnosima između carskog dvora i energičnog biskupa kakav je bio sv. Ambrozije. Umjesto toga, u Rimu je Crkva našla zajednički interes sa sve brojnijom pokrštenom aristokracijom, koja je prirodni saveznik rimskom biskupu u

nastojanjima da se izbori za primat u kršćanskom svijetu i da se odupre povremenim inicijativama careva koji su – od Konstantinove smrti sve do Teodozija – pod utjecajem arijanskih teologa i biskupa.²⁹⁴ Čitav niz lokalnih inicijativa, od izgradnje novih crkava, do organizacije liturgijskog kalendara i kulta mučenika, sve je usmjereno prema istom cilju; premda u provedbi ovise o viziji i spretnosti pojedinih biskupa – među kojima se ističe Damaz u drugoj polovici 4. stoljeća – nema sumnje da su najvećim dijelom odgovor na sve prisutniji i sve zahtjevniji javni senzibilitet, koji nameće glavne smjernice takve evolucije.²⁹⁵ Pritom je i uloga kršćanskog umjetnika sve važnija: „Malo više nego pjesnik, malo više nego propovjednik, umjetnik se trudi zadovoljiti pobožnu znatiželju vjernika...“, reći će Charles Pietri.²⁹⁶ Premda će hramovi poganskih božanstava ostati otvoreni sve do kraja stoljeća, prostor i vrijeme polako poprimaju kršćanske oznake.

U okviru takve evolucije treba sagledavati i češću pojavu epizoda posvećenih apostolskom prvaku; da je to sasvim novi trenutak, koji odgovara situaciji kršćanske zajednice u Rimu nakon 313. godine, pokazuje podatak da epizode Petrove trilogije (Nijekanje Krista, Uhićenje i Čudesni izvor) imaju istaknutu ulogu na sarkofazima iz rimskih radionica, ali ne i u slikarstvu katakombi.²⁹⁷ Pojava i učestalost pojedinih epizoda iz ciklusa odgovaraju tumačenjima koja ističu prvenstvo apostolske uloge u kršćanskom svijetu. Pietri govori o *apostolskoj teologiji*: Petar je „prvi među odabranima“ (*primus electus*) i stoga mu pripada vodeće mjesto među učenicima: *omnium apostolorum caput Petrus*.²⁹⁸ Njegov je mandat, dakako, prije svega vezan uz Rim i zato je ta ikonografija usmjerena na isticanje povijesnosti rimskog djelovanja. Utoliko veza između Petrove ikonografije i izgradnje novoga kršćanskog kompleksa na vatikanskom groblju (nekoć izvan zidina grada) podsjeća na jednu od najvažnijih briga Crkve, a ta je da se osigura prisutnost i vidljivost na gradskim grobljima koja predstavljaju sveta mjesta (*loca sancta*) kršćanske pobožnosti i na kojima će tijekom druge polovice 4. stoljeća započeti organizirano štovanje posmrtnih ostataka kršćanskih mučenika. Osim na kristijanizaciji prostora – dio čega je razvitak stacionalne liturgije – inzistira se i na kristijanizaciji vremena, odnosno, organizaciji crkvene godine. Pritom se kršćanske svetkovine u pravilu preklapaju s poganskima; tako se Petrov blagdan 22. veljače (*natalis Petri*) vremenski podudara s tradicionalnom svetkovinom i obredima na grobu (*Parentalia / caristia*).²⁹⁹ Tolika podudarnost

navela je velike liturgičare 19. stoljeća na zaključak da je Crkva sustavno pokušavala zamijeniti poganske običaje kršćanskima i da je namjerno odabrala datume već postojećih svetkovina za najvažnije trenutke liturgijske godine.³⁰⁰ Možda je umjesto agresivne zamjene (za što sve do kraja 4. stoljeća nije bilo političkih uvjeta), ispravnije govoriti o marginalizaciji; prepoznamo isti princip kao i u slučaju kršćanske ikonografije koja preuzima tradicionalne motive i daje im kršćanski predznak, postupno istiskujući njihov prvobitni sadržaj. Postavlja se pitanje koliko je takva strategija bila djelotvorna i na koliki je kompromis Crkva bila spremna; iz jednog pisma pape Gelazija (494) doznajemo da drevna svetkovina plodnosti – Luperkalije – još i krajem 5. stoljeća privlači velik broj stanovnika Rima. Taj podatak je znakovit i govori o polakom procesu transformacije rimskoga društva; naposljetku, prošlo je više od stoljeća od kako je Teodozije zakonom od 27. veljače 391. zabranio sve poganske kultove, kao i posjete hramovima.³⁰¹

Bazilika Sv. Petra bila je privilegirano mjesto obilježavanja još jednog važnog datuma u okviru liturgijskog ciklusa, a to je blagdan Kristova rođenja (*natalis Christi*) 25. prosinca, koji se u kalendaru iz 354. godine preklapa sa svetkovinom Nepobjedivog Sunca.³⁰² To je ujedno prva potvrda postojanja blagdana 25. prosinca, za koji pretpostavljamo da je rimskoga podrijetla, dok je kršćanski Istok slavio Epifaniju 6. siječnja i tek s dosta zadržke prihvatio novi datum.³⁰³ Ako smo prethodno prepoznali vezu između pojave Petrove trilogije na sarkofazima i uspostave specifične rimske liturgije, tada je jednako opravdano pretpostaviti da je obilježavanje Kristova rođenja u novoj vatikanskoj bazilici ostavilo traga u kršćanskoj ikonografiji. Doista, serija sarkofaga na kojima po prvi put susrećemo temu vremenski se podudara s izgradnjom svetišta nad Petrovim grobom, a neki od najkvalitetnijih primjera nađeni su upravo na tome području.³⁰⁴ Jedan od tih, poznat samo preko crteža, zahvaljujući natpisu s imenima konzula možemo datirati u 343. godinu.³⁰⁵ Sačuvan je dio poklopca, na kojemu su bila prikazana dva pastira ruku uzdignutih u gesti aklamacije te glave vola i magarca kraj djeteta položenog u jaslice. To je najstariji datirani primjer teme Rođenja u kršćanskoj umjetnosti, koji vjerojatno predstavlja i *terminus post quem non* za uspostavu liturgijske proslave na dan 25. prosinca. Uzore tako jednostavnoj kompoziciji i ikonografiji nije teško pronaći u popularnim pastoralnim temama, od kojih su mnoge ukrašavale bočne stranice ili poklopce sarkofaga u 2. i 3. stoljeću. Međutim, neposredan po-

vod nastanku kršćanske scene mogla je biti serija kovanica rađenih u Rimu između 330. i 337. godine – dakle, za Konstantinova života – na kojima susrećemo poznati motiv iz rimske mitološke prošlosti: dva pastira koji pronalaze vučicu što doji Romula i Rema.³⁰⁶ Povod prisvajanju takvog motiva, kao i u ranijim slučajevima, bio je vezan uz specifične potrebe kršćanske ikonografije, ali i uz simbolički potencijal odabranoga likovnog modela. Pritom je veza između drevne rimske prošlosti, Konstantina i Krista – novih „gospodara“ Rima – vjerojatno bila odlučujuća.

S druge strane, pojava teme Rođenja na sarkofazima (sl. 129) mogla je biti odgovor na potrebu da se jasno razlikuju dvije svetkovine u liturgijskom kalendaru, od kojih je ona 25. prosinca bila tipično rimska, dok je ona 6. siječnja, ukorijenjena među kršćanima na istoku, već imala svoj likovni ekvivalent u sceni Poklonstva mudraca.³⁰⁷ Osim isticanja lokalne tradicije, takvo „udvajanje“ datuma ponudilo je odgovor i na ključna dogmatska pitanja oko kojih su se lomila koplja teologa tijekom 4. stoljeća. To je u skladu s onim što kaže Grgur Nisenski, kada nudi teološko objašnjenje za dvije svetkovine: „Uskoro ćemo slaviti Kristovu božansku prirodu, ali danas slavimo njegovu ljudskost“.³⁰⁸ Utoliko značenje prikaza Rođenja na fragmentu sarkofaga iz 343. godine nadvisuje simboliku zagrobnog konteksta, kao i njegovu skromnu umjetničku vrijednost; zapravo, to je potvrda veze između nove kršćanske organizacije vremena i ikonografije. Ubrzo nakon Milanskoga edikta (313) i *Prvoga ekumenskog koncila* u Niceji (325), organizacija liturgijskog kalendara pridonijet će brzom formiranju Kristološkog ciklusa; u odnosu na

Slika 129. Sarkofag (detalj poklopca), kraj 4. st. Mantova, katedrala

Prikaz na poklopcu sarkofaga iz Mantove predstavlja standardni ikonografski obrazac za temu Kristova rođenja u 4. st. Osim djeteta položenog u jaslje pod nadstrešnicom (*tegurium*), tu su vol i magarac, te Marija koja sjedi po strani. Uz krov nadstrešnice je zvijezda koja je vodila mudrace iz Babilona (ovdje nisu prikazani) prema Betlehemu. Desno je pastir, s rukom podignutom u znak aklamacije, prepoznatljiv po tipičnom štapu (*pedum*), dok je Josip u pravilu izostavljen. Vidi također sl. 83, 114 i 131.



nepovijesne, simboličke prikaze, Krist postupno izrasta u povijesnu figuru, glavnog protagonista narativnog ciklusa koji nema usporedbe u ranijoj antičkoj umjetnosti. Taj se zasniva na svjedočanstvu evanđelja, ali prema potrebi koristi i motive iz apokrifnih tekstova, poglavito u epizodama iz djetinjstva, koje su omiljena tema pučke literature.³⁰⁹

Razvoj kršćanske ikonografije sredinom 4. stoljeća – s naglaskom na scenama i motivima Kristove muke – ipak pokazuje da je najvažnija točka kršćanske godine Veliki tjedan s Uskrsom, čiji datum se nastavlja određivati prema židovskoj Pashi, odnosno, prema lunarnom kalendaru. Zbog toga svetkovina Uskrsa nije fiksirana kao što je to slučaj s blagdanom Rođenja, već se vezuje uz prvu nedjelju nakon prvoga punog mjeseca iza proljetnog ekvinočija, što znači da može varirati između 22. ožujka i 25. travnja. Možemo li i u ovom slučaju potvrditi pretpostavljeni paralelizam između konsolidacije liturgijske godine i pojave nove teme u umjetnosti? Bez sumnje; to dokazuje serija „pasijskih“ sarkofaga s prvim simboličkim prikazima Uskrsnuća koja se javlja u Rimu sredinom 4. stoljeća. Zanimljiv je trijumfalni karakter kojim se taj prikaz zaodjeva; to je kršćanska verzija tradicionalnoga vojnog znaka pobjede, izvedenica iz Konstantinova znaka (*labarum*) koji je Euzebij vidio u palači u Konstantinopolu.³¹⁰ Uobičajeni par zasušnjenih barbara zamijenila su dva rimska vojnika, a umjesto u bitci osvojenog oružja tu je veliki krizmon u pobjedničkom vijencu, kojemu križ služi kao postolje; to je ona „moćna kruna besmrtnosti“ o kojoj govori Euzebij, nagrada za kršćanske šampione – mučenike (sl. 130).³¹¹ Zanimljivo je da neki rani izvori, kada govore o Petrovu grobu, spominju *tropaion*, dodatno ističući vezu između apostolove smrti i pobjede, ali i ovisnost dijela kršćanske ikonografije o uzorima iz službene umjetnosti. No, bez obzira na uzore koje pritom koriste, možemo reći da su prvi pokušaji da se iznađu odgovarajuća rješenja za prikaze Muke i Uskrsnuća, usporedni s velikim programom koji je Rimska Crkva poduzela s ciljem kristijanizacije vremena.³¹²

Na tragu predloženog razvoja, neminovno se nameće pitanje izostanka prikaza Kristove smrti na križu. Kombinacija križa i krizmona, koju smo vidjeli na seriji „pasijskih“ sarkofaga, sadrži u sebi, dakako, i asocijaciju na Raspeće, premda ono nije doslovno prikazano. Čini se, ipak, da ideologija pobjede, koja dominira u kršćanskoj umjetnosti 4. stoljeća – od čudesnih izlječenja na sarko-

Slika 130. Sarkofag s motivom zvijezda i vijenaca (detalj), posljednja četvrtina 4. st. Palermo, katedrala

Na pročelju sarkofaga iz Palerma friz je s dvanaest apostola. Umjesto antropomorfnog prikaza Krista u središtu je križ, povrh njega vijenac s kristogramom (odlomljen). Dva rimska vojnika u podnožju podsjećaju na simboličko Uskrsnuće sa serije „pasijskih“ sarkofaga (vidi sl. 106). Apostoli su svi okrenuti prema križu i podižu desnu ruku u gesti aklamacije; u pozadini iza njihovih glava je nebeska traka sa zvijezdama, povrh svakoga od njih ruka s vijencem, koja ih kruni tradicionalnim znakom pobjede.



fazima „na friz“, pa do Predaje zakona na sarkofagu Junija Basa i parusije na milanskom sarkofagu – nije ostavljala prostora takvim prikazima. Dogmatska pitanja mogla su utjecati na oklijevanje; ne bez razloga, sv. Ignacije Antiohijski još je početkom 2. stoljeća inzistirao da je Krist „stvarno bio rođen, jeo i pio, stvarno bio progonjen pod Poncijem Pilatom, stvarno razapet i umro...“.³¹³ Ne treba zanemariti niti negativne konotacije koje je svirepi način kažnjavanja imao u antičkome svijetu; usporedimo, primjerice, Marcijalov opis zločinca raspetog na križ u amfiteatru, kojega polako proždiru medvjedi, njegove „rastrgane udove, natopljene krvlju“ i „tijelo koje više niti u jednom svom dijelu ne liči na tijelo“, pa ćemo lakše shvatiti odbojnost koju su rani kršćani mogli osjećati prema slici Kristove smrti.³¹⁴ To, međutim, ne znači da ona nije bila prisutna u razmišljanjima vjernika, i to puno prije negoli se tema pojavila u umjetnosti.³¹⁵ Pišući o mučenici Blandini, koja je stradala za vrijeme Marka Aurelija, Euzebije kaže da je u areni bila obješena o motku, pa je izgledalo kao da „visi s križa“, dok su drugi u njoj vidjeli „Onoga koji je bio raspet za njih“.³¹⁶ Blandina i drugi kršćani stradali su u areni na isti način kao i zločinac čiju sudbinu opisuje Marcijal. No, kasna pojava teme Raspeća u odnosu na druge epizode iz Kristova života – prvi primjeri nisu raniji od početka 5.

stoljeća – također podsjeća na specifične mehanizme koji utječu na formiranje kršćanske ikonografije i koje smo vidjeli na djelu na prethodnim stranicama. To je ponajprije izostanak odgovarajućih ikonografskih uzora. Reljef na drvenim vratnicama crkve Sv. Sabine u Rimu, nastao oko 420. godine, obično se tumači kao jedan od prvih primjera; nedorečena ikonografija ostavlja dojam da je umjetnik oklijevao i da nije želio ići do kraja u prikazu čovjeka pribijenog na križ, kao da mu je i sama ideja takvog prikaza zakočila ruku. To ne treba čuditi; jedini uzor koji je mogao imati pred sobom, koliko nam je danas poznato, je rugalački grafit na zidu kuće na Palatinu u Rimu s natpisom *Aksamen štuje svoga boga*. Prikazuje čovjeka s magarećom glavom, pribijenog na križ, i nesumnjivo predstavlja svojevrsnu karikaturu usmjerenu protiv kršćana i njihove vjere.³¹⁷

*

Ako i ne možemo uvijek precizno odgovoriti na brojna pitanja koja pred nas postavlja razvoj kršćanske umjetnosti u 4. stoljeću, jedan se zaključak ipak nameće, a to je dominantna uloga radionica i sarkofaga grada Rima u tom procesu. Istraživanja pokazuju, primjerice, da se tema Kristova rođenja u tom razdoblju javlja isključivo na reljefima sarkofaga; od korpusa koji čini 25 primjera, većina je locirana u Italiji i pripada rimskim radionicama, a najkvalitetnije primjere smijemo dovesti u vezu s radionicom koja je vjerojatno djelovala u okviru vatikanskog kompleksa Sv. Petra.³¹⁸ Tek prema kraju 4. stoljeća, čini se, možemo računati na manje lokalne radionice u drugim dijelovima Italije (sl. 131) i izvan granica Apeninskog poluotoka, poglavito na jugu Francuske, ali čak i tada moramo ustanoviti da su najkvalitetniji sarkofazi po svoj prilici uvezeni iz Rima. To potvrđuje i tema Poklonstva mudraca na sarkofazima: jedina dva primjera u Španjolskoj rad su rimskih radionica, a slična je situacija u Francuskoj.³¹⁹ Ukoliko smo u iskušenju da u nekima od njih prepoznamo lokalni rad – upotreba lokalnog mramora može predstavljati argument u prilog takvoj pretpostavci – i dalje ostaje činjenica da njihova ikonografija pokazuje „gotovo potpunu ovisnost o proizvodima rimskih radionica... te vjeran odraz tendencija koje prevladavaju u tom krugu“, kako ističe Jean-Pierre Caillet.³²⁰

Pojedinačne studije potvrđuju, dakle, dominantno mjesto Rima u nastanku i razvoju kršćanske umjetnosti. Pa ipak, ukoliko se utjecaj rimskih radionica osjeća u Italiji i dijelu zapadnih provincija

Slika 131. Sarkofag
Flavija Gorgonija,
kraj 4. st. Ancona,
Museo Diocesano

Natpis na ploči
(*tabula inscriptionis*)
po sredini poklopca
imenuje pokojnika
Flavija Gorgonija,
koji je bio iz
senatskoga staleža
(*vir clarissimus*)
i obnašao visoke
dužnosti u Carstvu,
među ostalim i onu
pretorijanskoga
prefekta. Spominje
se u nekoliko
navrata krajem 4.
st. (386), što znači
da je sarkofag,
koji pripada tipu s
motivom gradskih
vrata, moguće
relativno precizno
datirati. Na
pročelju sanduka
je prikaz Krista
među učenicima, s
Predajom zakona
Petru u središtu, a
na poklopcu Rođenje
s Poklonstvom
mudraca. Nastao
po uzoru na
reprezentativne
rimske primjere,
sarkofag je
vjerojatno rad neke
sjevernoitalske
radionice.



(južna Francuska, Španjolska), iznenađuju vrlo jasne granice toga utjecaja. Von Schoenebeck je davno ustvrdio da distribucija rimskih kršćanskih sarkofaga u zapadnome dijelu Carstva može poslužiti ne samo kao mjerilo kristijanizacije, već i kao odraz stvarne političke moći. *Odsustvo Rima* poglavito se osjeća u istočnim dijelovima Carstva i počinje, čini se, već na istočnoj jadranskoj obali, gdje važno administrativno i urbano središte poput Salone pokazuje malo tragova ovisnosti o rimskoj produkciji. Često se kao jedan od razloga takvog razvoja spominje sve znatnija uloga Konstantinopola.³²¹ Premda se kršćanski Istok nije nikada poveo za rimskim običajem proizvodnje sarkofaga bogato ukrašenih biblijskim epizodama, klasicizam *Lijepoga stila*, karakterističan za rimsku produkciju u drugoj polovici 4. stoljeća, teško je moguće zamisliti bez svježih utjecaja iz Grčke ili Male Azije. Međutim, pridošli umjetnici prilagođavaju se domaćim naručiteljima – kao što su činili stoljećima – prihvaćajući specifičnosti tipično rimske produkcije. To više nije malograđanska zagrobna kultura iz prve trećine 4. stoljeća, prepoznatljiva po reljefima sarkofaga čiji *plebejski* stil odaje sličnost, a vjerojatno i podrijetlo u istim radionicama u kojima je nastao Konstantinov friz sa slavlom iz 315. godine. Ona je ustupila mjesto malobrojnim, reprezentativnim primjercima, namijenjenim istaknutim pripadnicima rimske aristokracije – poput Junija Basa – koji javno demonstriraju svoju pripadnost kršćanskoj vjeri. Njihov ikonografski program, znatno reduciran u odnosu na sarkofage „na friz“, ali zato puno reprezentativniji, ostavlja dojam da je nastao

pod utjecajem jasne teološke i dogmatske poruke. Sukladno novoj viziji nebeskog i zemaljskog poretka, u središtu programa u pravilu je Krist, prikazan kao donositelj zakona, okružen Petrom i Pavlom ili čitavim apostolskim kolegijem, u prizoru koji nalikuje zasjedanju nebeskog senata. To nas podsjeća da naši posljednji primjeri pripadaju vremenu trijumfa kršćanstva i velikih teologa: na Zapadu su to Ambrozije, Jeronim i Augustin; na Istoku Bazilije Veliki, Grgur Nisenski, Ivan Krizostom i brojni drugi.³²² Oni su suvremenici monumentalnih biblijskih ciklusa kojima se počinju ukrašavati kršćanska svetišta i premda nisu svi jednako skloni novoj raskoši koja dolazi zajedno s carskim pokroviteljstvom, svi su spremni prihvatiti sliku kao oruđe u funkciji širenja vjere.³²³

Uzimajući sve to u obzir, možemo lakše mjeriti razliku koja odvaja posljednju, kasnu fazu produkcije sarkofaga u odnosu na onu iz prve trećine 4. stoljeća. Ipak, neobičnom igrom slučaja ili jednako neobičnim prstom sudbine, čitavo je stoljeće, što se kršćanske umjetnosti tiče, ostalo u znaku specifične likovne proizvodnje koja je proizašla iz *dekora koji okružuje smrt* i koja se više nikada neće ponoviti u takvim razmjerima.

VIII.

NOVA ET VETERA: NOVO I STARO

Prateći razvoj kršćanske ikonografije tijekom 4. stoljeća, mogli bismo zaključiti da je preobražaj rimskoga svijeta nakon 313. godine bio brz i nepovratan proces, no vidjeli smo da u stvarnosti nije bilo tako. Premda je pokrenuo veliku revoluciju, sam Konstantin pazio je da mu ona ne izmakne kontroli, a isti pokroviteljski odnos prema religiji imali su i njegovi nasljednici, što potvrđuju carski zakoni, ali i sačuvani spomenici službene umjetnosti. Uostalom, kršćanska zajednica u Carstvu neće biti brojčano dominantna sve do kraja 4. stoljeća i, premda Euzebij tvrdi da je Konstantin nakon pobjede nad Licinijem (324) u provincijama za prefekte postavljao samo kršćane, sačuvana evidencija to nam ne može potvrditi.³²⁴ Neke od najuglednijih i najbogatijih porodica Rima – Simahi, Nikomahi, Turciji – ustrajat će na običajima predaka (*mos maiorum*), upozoravajući da bez njih niti rimska država ne bi opstala. Tradicionalna religija doživjet će još jedan proplamsaj za kratkotrajne vladavine Julijana Apostata (361-363), ali on je ujedno i posljednji nekršćanin na carskom prijestolju. Nakon Panonca Valentinijana I. (364-375), kojega Amijan Marcellin hvali zbog vjerske tolerancije, carevi će imati sve manje obzira prema tradicionalnoj religiji: Valentinijanov sin i nasljednik Gracijan odbio je nositi titulu vrhovnog svećenika (*pontifex maximus*) i zauvijek uklonio Oltar Pobjede iz senatske kurije u Rimu (382).³²⁵ Taj će događaj dovesti do poznatog sučeljavanja rimskog aristokrata Kvinta Aurelija Simaha i milanskog biskupa Ambrozija (384); ishod njihova epistolarnog dvoboja, reći će Peter Brown, jasno pokazuje ne toliko slabost tradicionalne religije, koliko slabost poganske stranke na carskom dvoru.³²⁶ Krajem stoljeća (394) vodi se posljednji građanski rat u kojemu jedan od pretendenata na prijestolje – u ovom slučaju Eugenije – maršira pod zaštitom tradicionalnih bogova, ali Teodozijeva pobjeda na rijeci *Frigidus* (današnja Soča u Sloveniji) presudit će još jednom, ovaj put definitivno, u korist kršćanstva. Trijumfalni znak križa posvuda će postati sinonim za pobjedu. Tek s krajem 4. i početkom 5. stoljeća možemo doista govoriti o kršćanskoj Carstvu.

Ipak, bez obzira na krvavi rasplet građanskog rata i na pojedinačne slučajeve vjerske netolerancije i nasilja koji ga prate – kao



Slika 132. Krilo
bjelokosnog diptiha
s prikazom Rome,
5/6. st. Beč,
Kunsthistorisches
Museum

Roma, božica i
personifikacija
Grada, nasljednica
je Atene – Minerve
(kaciga i dugi hiton).
No, atributi vlasti s
kojima je prikazana
posuđeni su od
Jupitera (globus s
Pobjedom koja je
kruni lovorovim
vijencem), te Dioniza
(dugački štap s
plodom mogranja
na vrhu – tirz).
Na suprotnoj,
izgubljenoj stranici
diptiha, vjerojatno
je bila prikazana
personifikacija
Konstantinopola,
što odgovara
administrativnoj i
političkoj organizaciji
kasnoga Carstva
nakon osnutka
Novoga Rima na
Bosporu (330).

primjer možemo navesti rušenje Serapeja u Aleksandriji, a možda i Augusteja u Naroni – vjerojatno najzanimljiviji aspekt ovoga prijelomnog stoljeća, tijekom kojeg završava staro doba i započinje novo, nije sudar bogova niti sukob civilizacija, već njihovo postupno prožimanje. Kako bi mogli živjeti zajedno, kršćani i pogani, uza sve razlike, morali su pronaći zajedničko tlo, a to je – osim sveprisutne političke doktrine Carstva – bila klasična kultura. Taj je vid suživota dvaju svjetova tim zanimljiviji kada znamo da helenizam kao pojam u kasnoj antici podrazumijeva njezino poistovjećivanje s poganstvom.³²⁷ No, za društvenu elitu toga vremena, kako u Rimu tako i u provincijama, kultura je bila dio naslijeđene tradicije, znak pripadnosti vrijednostima koje su obilježile rimsku civilizaciju (*Romanitas*), u konačnici, sve ono što ih je razlikovalo od barbara s one strane granice. Da bi prihvatili kršćanstvo, ti su ljudi morali biti uvjereni da se u njihovu životu neke stvari neće promijeniti.³²⁸ Kako drugačije shvatiti gradskog prefekta Junija Basa, na čijem sarkofagu bradato božanstvo neba podupire Krista, ili mladu nevjestu Projektu, koja na svojoj toaletnoj škrinjici ponosno ističe pripadnost kršćanstvu, ali i sličnost s božicom Venerom?! U narednom poglavlju vidjet ćemo puno takvih primjera koji ukazuju na tanku, elastičnu granicu između dva svijeta, unutar istoga Carstva, istoga grada i, često, unutar iste obitelji.

Pridavati takvo značenje klasičnoj kulturi značilo je pridavati posebno mjesto uzorima iz prošlosti, a tradicionalni Rimljani 4. stoljeća takav su odnos uzdigli na razinu dogme. Posljedica toga, vidjeli smo, je *Lijepi stil* koji se nameće na seriji sarkofaga sredinom istoga stoljeća. Znamo da fenomen klasicizma nije nov u rimskoj kulturi i da nema isključivo likovno značenje; graditelji Konstantinova slavoluka nisu koristili reljefe iz vremena „dobrih careva“ zbog njihova klasičnog stila, već zato da bi naglasili kontinuitet u odnosu na prošlost i istaknuli *određenu ideju Carstva* koju su u njima prepoznavali. Istu misao vodilju susrećemo i u dekoru privatnoga (aristokratskog) doma, koji odražava ulogu pojedinca i njegovo mjesto u društvu toga vremena. U stvarnosti, kasna antika, više negoli ranija razdoblja, svjedoči o procesu prilagodbe naslijeđene umjetničke tradicije specifičnim potrebama rimskih naručitelja. U tom smislu, znakovita je sudbina klasičnoga kipa (*Idealstatue*), koji je stoljećima bio paradigma za antički pojam lijepoga: u umjetnosti kasne antike možemo pratiti promjenu ukusa od klasičnog, samostojećeg kipa u prirodnoj veličini (i njegove rimske kopije), prema onom ma-

njih dimenzija i reljefima; od plastičnog i trodimenzionalnog prema plošnom i dvodimenzionalnom, odnosno, prema Rieglu, od taktilnog prema optičkom.³²⁹ Usporedo, u umjetnosti kasne antike javljaju se materijali i tehnike koji, iako poznati u ranijim stoljećima, ipak nisu zauzimali istaknuto mjesto u likovnoj produkciji. To su prije svega polikromni mozaik, koji najavljuje vrhunska djela ranokršćanske i bizantske umjetnosti, te predmeti od dragocjenih i rijetkih materijala – reljefi u bjelokosti i reprezentativne posude od srebra – koji imaju jak pečat službene ikonografije i izraženu ceremonijalnu ulogu. Oni predstavljaju autentičan likovni izraz toga vremena i svjedoče o bogatstvu i umjetničkoj vitalnosti rimskog svijeta u 4. stoljeću.

KONZULARNI DIPTISI I PREDMETI OD BJelokOSTI

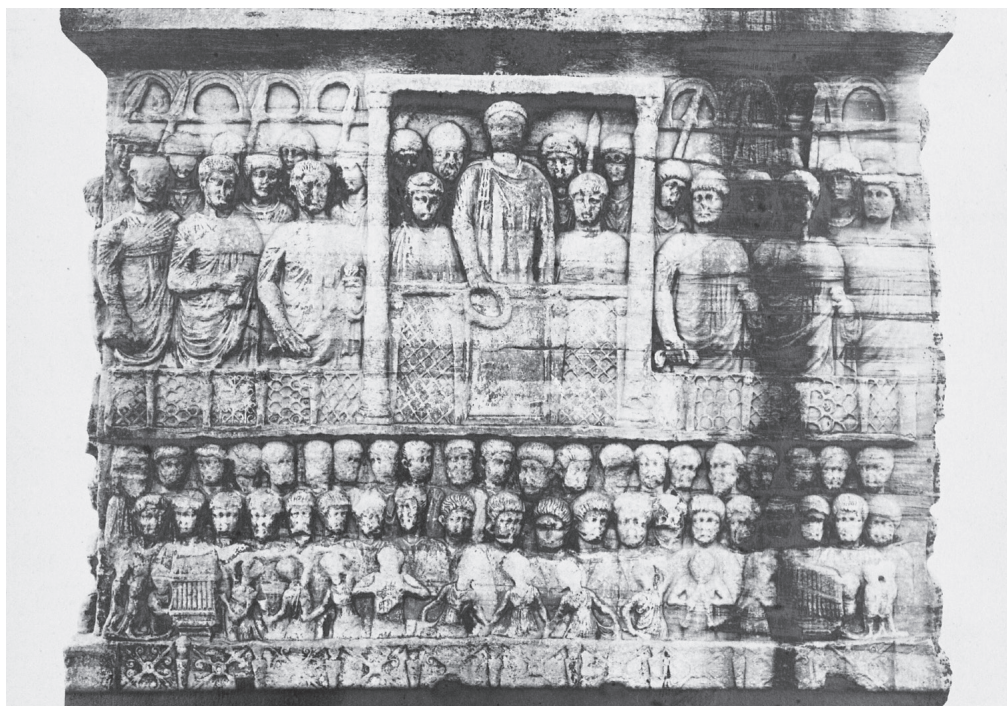
Predmeti od bjelokosti, najčešće u obliku diptiha (dva krila sklopivih pravokutnih pločica), kružnih kutijica (piksida) ili škrinjica, dobro ilustriraju ovu društvenu i likovnu evoluciju (sl. 132). Njihova popularnost i raširenost pri kraju 4. stoljeća prisiljava careve da im zakonom pokušaju ograničiti upotrebu, iz istog razloga iz kojega država nastoji ograničiti i kontrolirati trgovanje zlatom i drugim dragocjenim materijalima.³³⁰ Carske zabrane dijelom su uvjetovane i specifičnom namjenom ovih predmeta; naime, prigodom preuzimanja značajnih administrativnih dužnosti (konzulat, pretura ili kvestura), bio je običaj darivati one – *potentissimi et amicissimi* – koji su potpomogli nečiju kandidaturu.³³¹ Preuzimanje pojedinih dužnosti – tako konzulat – podudaralo se s početkom nove godine, što je bio povod za igre u amfiteatru ili na hipodromu. Čak i više nego prije, igre su u 4. stoljeću bile ogledalo društvene hijerarhije i zadovoljavale tradicionalnu rimsku „pohlepu za slavom“ (*cupido glorie*). Bile su to prigode po mjeri kasnoantičkog ukusa za skupoćeno i raskošno, „kada rastrošnost donosi pohvalu, a razdavanje vlastite imovine postaje vrlinom“.³³² Doista, nitko osim cara i najbogatijih aristokrata nije bio u stanju podnijeti goleme izdatke vezane uz takve svečanosti; znamo, primjerice, da je Kvint Aurelije Simah barem u dva navrata – prigodom kvestorskih i pretorskih igara svoga sina (394, 401) – poklanjao bjelokosne diptihe, što je zasigurno predstavljalo značajan dio troška organizacije igara, procijenjenog na oko 600 kg zlata.³³³ Možemo pretpostaviti kako su Simahovi pokloni izgledali, i to zahvaljujući usporedbi s konzularnim diptisima, koji predstavljaju najveću seriju sačuvanih radova u

Slika 133. Istanbul, postolja Teodozijeva obeliska, oko 390.

Reljef i na ovoj strani postolja prikazuje cara Teodozija sa suvladarima u središnjoj loži hipodroma, okruženog senatorima i tjelesnom stražom (vidi također sl. 12 i 110). U donjoj polovici reljefa okupljeni stanovnici Konstantinopola uživaju u plesnim predstavama i glazbi (sasvim lijevo i desno u donjem redu su vodene orgulje). Meki, elegantni oblici pomažu shvatiti zašto neki stručnjaci govore o „Teodozijanskoj renesansi“.

bjelokosti iz razdoblja kasne antike. Do danas ih je poznato pedesetak, nastalih između 396. i 541. godine; dok su oni prije 500. godine najvećim dijelom zapadnog podrijetla, oni iz 6. stoljeća gotovo svi potječu iz Konstantinopola.³³⁴ Takva distribucija odražava odumiranje struktura države na Zapadu i kontinuitet državnih službi i titula u Istočnome Rimskom Carstvu. Ako stilaska obilježja dopuštaju razlikovati zapadne od istočnih radionica, čitava grupa ima vrlo ujednačenu ikonografiju: kada je riječ o figuralnom ukrasu, tada je to u pravilu prikaz konzula koji sjedi u središnjoj loži u cirkusu ili amfiteatru, odjeven u ceremonijalnu togu (*toga picta*), sa žezlom u jednoj te tkaninom (*mappa*) u drugoj ruci (vidi sl. 38). Ispod njega, u donjem dijelu reljefa, česti su motivi iz arene – prizori lova ili razne akrobatske igre – koji nas podsjećaju na velikodušnu gestu novog konzula i slave njegovu darežljivost. Takav prikaz je tipična reprezentacijska slika – gotovo da smijemo govoriti o ikoni – koja u sebi utjelovljuje prestiž i samosvijest vodećih državnih struktura i aristokratske elite.³³⁵ Njezin nastanak i razvoj pratimo od vremena tetrahije, kroz 4. stoljeće, a jedan od najboljih primjera reljef je s postolja Teodozijeva obeliska u Konstantinopolu (sl. 133).³³⁶

Riječ je, međutim, o ceremoniji bez pravoga političkog pokrića: nekoć simbol Republike, konzul u kasnome Carstvu nije imao



Slika 134. Portret nepoznatog muškarca, 5. st. Beč, Kunsthistorisches Museum

Ukočeno, stilizirano lice jednog dostojanstvenika iz Istočnoga Rimskog Carstva pokazuje odlike ranobizantskoga stila. Realističnost rimskoga portreta svedena je na nekoliko detalja (donja usnica, nabori obraza). Tjelesnost je ustupila mjesto potrazi za „unutrašnjom kvalitetom“ i sudjelovanju u višoj stvarnosti, prema kojoj su uperene velike, širom otvorene oči. Ne čudi što je skulptura u to vrijeme izgubila bitku s mozaikom koji je u puno većoj mjeri mogao izraziti upravo te vrijednosti.



gotovo nikakvih ovlasti, osim obaveze da raskošnim igrama ostavi dobar dojam, zadovolji narod i obilježi početak nove godine u kalendaru simboličnom gestom koja najavljuje opće blagostanje. Pa ipak, samosvijest izabranih pojedinaca nije zbog toga bila ništa manja; Klaudije Mamertin, konzul iz 362. godine, hvali se da „čak ni konzulati Lucija Bruta i Publija Valerija, koji su prvi upravljali gradom nakon izгона kraljeva (509. pr.

Kr., op. aut.), po važnosti nisu nimalo ispred njegova“.³³⁷ Takva samodopadnost bogate aristokracije koja je u međuvremenu izgubila utjecaj na političke odluke u Carstvu, jasno dolazi do izražaja na konzularnim diptisima u veličini i centralnom položaju lika, frontalnosti prikaza, teškim, bogato ukrašenim tkaninama i jasno istaknutim simbolima službe.³³⁸ Za razliku od prethodnih stoljeća, portretne crte protagonista pritom više ne igraju veliku ulogu (sl. 134); sada su to anonimni prikazi koji se povode za vladarskim idealom produhovljenosti i neprolazne mladosti. Taj je ideal u Konstantinovo doba zamijenio grubu, ovozemaljsku fizionomiju tetrarhijskih vladara, zadajući konačan udarac tradiciji realističnoga patricijskog portreta.³³⁹ Kao i na prikazima careva, funkcija je postala važnija od osobnosti. Učestalost takvih reprezentacijskih slika, ne samo u službenoj umjetnosti, već i u kontekstu privatne kuće i groba, ponajviše govori o birokratizaciji i hijerarhizaciji kasnoantičkog društva, a ukočenost i stilizacija figura kao da sugeriraju nepromjenjivost i vječnost poretka u trenutku kada se tkivo Carstva (barem na Zapadu) polako, ali neumitno raspada.³⁴⁰

Carevi su često sami sebe proglašavali konzulima i preuzimali organizaciju igara, s pripadajućim zaslugama. Njihovi prikazi ne odudaraju od uobičajene ikonografije konzularnih diptiha i nadovezuju se na iste uzore, o čemu svjedoči ilustracija iz Filokalovog

kalendara (354) s prikazom cara Konstancija kao konzula.³⁴¹ Na bjelokosnim reljefima nisu, međutim, izostali niti drugi tradicionalni carski tipovi koji su nekoć bili česti u monumentalnoj skulpturi: diptih iz Aoste, na kojemu je prikazan Honorije u oklopu, s vojničkim stijegom (*labarum*) i malom Pobjedom u ruci, dao je izraditi Petronije Prob, konzul 406. godine, što nas podsjeća na to da car nije samo dijelio darove, već ih je i primao.³⁴² Natpis na stijegu (*In nomine Christi vincas semper*) je zanimljiva parafraza poznate Konstantinove vizije (*In hoc signo...*), pri čemu je „znak“ (*signum*) ustupio mjesto Kristovu imenu, jednako kao što je gotovo istovremeno na kovanicama *labarum* ustupio mjesto znaku križa. Afirmacija kršćanskog identiteta na konzularnim je diptisima neobično kasna i javlja se tek oko polovice 6. stoljeća (za vladavine Justinijana), kada Krist zauzima mjesto u vrhu diptiha.³⁴³ Vjerojatno u to vrijeme treba datirati izuzetni Diptih Barberini iz Louvrea (sl. 135); ovdje je tradicionalna ikonografija carskog trijumfa – pobjednik na konju s kopljem u ruci, okružen personifikacijama Viktorije koja ga kruni i plodne Zemlje te predstavnicima podjarmljenih naroda koji donose darove – stavljena pod okrilje Krista.³⁴⁴

Teško je odgovoriti na pitanje zašto se ta i slične formule javljaju tako kasno na bjelokosnim radovima koji su nesumnjivo nastali u dvorskim radionicama kršćanskoga Carstva. Je li posrijedi osjetljiva priroda odnosa svjetovne i duhovne vlasti, koja nije u potpunosti razriješena sve do 7. stoljeća, kada je na novcu Justinijana II. lik Krista po prvi puta istisnuo portret vladara?³⁴⁵ Ili je odlučujući čimbenik ipak serijska, neminovno konzervativna narav proizvodnje ovih predmeta, pri čemu se nevoljko odstupa od tradicionalnih rješenja naslijeđenih iz prošlosti, tim više što je riječ o ikonografiji vezanoj uz reprezentacijske slike na državnoj razini? Kada se napokon dogodila, kristijanizacija konzularnih diptiha nije spriječila njihov skori nestanak; više negoli nestašicom dragocjene bjelokosti – koja je stizala iz Afrike i Indije – taj je nestanak uvjetovan utrućem konzulata, jedne od najduljih rimskih administrativnih tradicija (Republika i Carstvo), pa tako i u ovome možemo vidjeti simbolički kraj antičkoga svijeta, kao što je to za mnoge predstavljalo ukidanje platonističke Akademije u Ateni nedugo prije (529).³⁴⁶

Premda su carevi nastojali zakonima ograničiti upotrebu bjelokosti i vezati je uz strogo određene rituale u nadležnosti dvora – uporno ponavljanje takvih zakona prije svega ukazuje na njihovo neprovođenje – bogati aristokrati imali su dovoljno sredstava da



Slika 135. Krilo
bjelokosnog diptiha
(Diptih Barberini),
prva pol. 6. st.
Pariz, Louvre.

Jedan od najljepših
radova u bjelokosti
iz vremena kasne
antike u središtu ima
(istočnorimskoga)
cara kao osvajača
na konju. Na to
aludiraju koplje
zabodeno u
zemlju i muškarac
u perzijskom
kostimu iza konja
koji podiže ruku u
znak aklamacije.
Uz konjanika su
personifikacije
krilate Pobjede,
koja ga kruni
lovorovim vijencem,
te sjedeće Zemlje
(*Tellus*) u podnožju,
koja ga podupire,
otkrivajući bogatstva
prirode u svome
krilu. U donjem su
dijelu predstavnici
pokorenih naroda
(Perzijanci i Indijci,
s karakterističnim
životinjama),
koji nose darove
pobjedničkome
caru. U vrhu
prikaza, koji u
potpunosti odgovara
tradicionalnom
repertoaru carskoga
trijumfa, postavljen
je Krist, u medaljonu
koji pridržavaju
dva anđela. Upravo
je Kristova gesta
blagoslivljanja ta
koja čini rimski
trijumf mogućim.

sebi priušte najkvalitetnije radove. Ti su često ukrašeni tradicionalnim religijskim i mitološkim temama i vjerojatno ih treba dovesti u vezu sa svećeničkim dužnostima koje su obnašali pojedini članovi vodećih rimskih obitelji koji su i dalje nastavljali štovati stara božanstva.³⁴⁷ Za razliku od konzularnih diptiha, koji odražavaju službenu struju kasnoantičke umjetnosti, njihov je stil pod izrazitim utjecajem klasične tradicije. Jedan od najljepših primjera je diptih koji je danas podijeljen između Muzeja Cluny u Parizu i Victoria & Albert muzeja u Londonu; sudeći po imenima u natpisnom polju u vrhu reljefa, bio je izrađen za dvije utjecajne rimske aristokratske obitelji – Nikomahe (*NICOMACHORUM*) i Simahe (*SYMMACHORUM*) – čiji su istaknuti članovi krajem 4. stoljeća bili predvodnici poganske struje u Rimskome senatu.³⁴⁸ Neki su diptih htjeli dovesti u vezu s poklonima koje je Simah dijelio prigodom organizacije igara za svoga sina 394. ili 401. godine, drugi s vjenčanjem koje je trebalo dodatno pojačati dobre odnose dvije moćne obitelji.³⁴⁹ Richard Delbrueck je upozorio na „meki poganski sadržaj“: na reljefima nije prikazana krvava žrtva, nema hrama niti slika bogova (idola); sve podsjeća – kako je uočio Bente Küllerich – na „snenu atmosferu koja karakterizira antičke grobne stele“.³⁵⁰ Možda takva usporedba otkriva pravu namjenu diptiha; spuštene baklje u rukama svećenice na polovici koja je označena Nikomahovim imenom sugeriraju smrt i žalovanje, pa je isto tako moguće da su reljefi nastali u spomen na nekog preminulog člana obitelji. Kako god odlučili tumačiti njegov sadržaj, sigurno je da su tradicionalna vjerska tematika (svećenice Kibelina, odnosno, Jupiterova i Dionizova kulta) te naglašeno klasični izraz utjecali na to da je diptih u literaturi postao paradigmom tzv. *Poganske obnove* i jedan od najčešće citiranih primjera za procvat umjetnosti krajem 4. stoljeća.³⁵¹

Promatrajući elegantne, lijepo proporcionirane ženske figure teško bismo mogli povjerovati u tako kasnu dataciju; glede stila, navedeni bi reljefi mogli jednako tako biti djelo atenske klasične umjetnosti s kraja 5. stoljeća pr. Kr. ili rimskoga klasicizma u Augustovo ili Hadrijanovo doba. Samo izvježbano oko otkriva manje nepravilnosti, strane klasičnoj tradiciji, ponajprije u odnosu figura naspram pravokutnog okvira i u nedosljednom osjećaju za plastičnost (koja posebno dolazi do izražaja u prikazu oltara), ali ista obilježja susretali smo već na carskim spomenicima iz doba Antonina u 2. stoljeću. Pomislili bismo da je suhi, pomalo beživotni akademizam okrenut prošlosti dominantno obilježje tih reljefa, ali to nije

sve; rimska umjetnost dala nam je dovoljno povoda da govorimo o stalnoj transformaciji naslijeđenog, čak i kada je riječ o kopijama ili spolijama sa starijih spomenika. Kao što je bio slučaj na Konstantinovu slavoluku, tako i ovdje moramo postaviti pitanje odnosa između tradicionalnih tema i odabira klasičnih likovnih uzora kao nositelja ne samo estetskih, već i etičkih poruka. Za razliku od Konstantina, koji kroz reljefe iz Trajanova, Hadrijanova i Markova vremena slavi obnovu reda i kontinuitet Carstva, dvije velike aristokratske obitelji na diptihu slave kontinuitet poganskih kultova, slobodu i privilegiju tradicionalne religije da na svoj način traže odgovor na *Veliku tajnu*, do koje svi ne stižu istim putem.³⁵² U tom smislu, doista je teško ovaj diptih ne dovesti u vezu s atmosferom posljednjega velikog sučeljavanja tradicionalne rimske religije i kršćanstva pri kraju 4. stoljeća.

Brojni bjelokosni reljefi iz istog razdoblja imaju mitološke motive, primjerice lijepi diptih s Asklepijem i Higijom iz Liverpoola, koji je možda dokaz kontinuiteta Asklepijeva kulta na *insula Tibertina* u Rimu.³⁵³ Ako ih nije potrebno sve proglašavati religijskim manifestom i dovoditi u vezu s poganskom aristokracijom, ipak su dokaz u prilog kontinuitetu klasičnoga likovnog izraza i tradicionalne ikonografije nakon 313. godine.³⁵⁴ Tijekom 4. stoljeća javljaju se i prvi predmeti od bjelokosti ukrašeni prizorima s kršćanskom tematikom (vidi sl. 111). Lijepi sandučić iz Brescie (lipsanoteka), koji je izvorno vjerojatno služio za pohranu relikvija, obično se datira u 380-e godine i pripisuje sjevernoitalskim radionicama.³⁵⁵ Nedugo poslije nastao je i mali sandučić pronađen početkom 20. stoljeća u Samageru blizu Pule, danas u Veneciji, s rijetkim prikazom Konstantinovog svetišta nad Petrovim grobom u Rimu.³⁵⁶ Naposljetku, jedan od prvih poznatih prikaza Raspeća nalazi se na malom bjelokosnom reljefu u Londonu; datiran je na početak 5. stoljeća, otprilike u isto vrijeme kada i reljef na drvenim vratnicama crkve Sv. Sabine u Rimu.³⁵⁷

UKRAŠENI PLADNJEVI I PREDMETI OD SREBRA

Iz Simahovih pisama doznajemo da su pokloni koje je rimski aristokrat podijelio prigodom organizacije igara njegova sina uključivali ne samo bjelokosne diptihe i novac, već i srebrne posude. Te su vrlo vjerojatno bile jednostavne, neukrašene zdjelice tipa *fijale*,

male umjetničke vrijednosti, ali tijekom 4. stoljeća nije nedostajalo velikih i raskošnih primjeraka, bogato ukrašenih ornamentalnim i figuralnim motivima, koji općenito predstavljaju vrhunac te proizvodnje. Kao i bjelokost, luksuzni predmeti od srebra stoljećima su bili prisutni u antičkom svijetu; Homerov opis štita koji je Hefest izradio za Ahileja i ukrasio prizorima života u gradu i prirodi, ako i nije više od pjesničke invencije, pokazuje da je to umijeće zarana bilo na velikoj cijeni u Grčkoj. Ipak, ukrašene posude od srebra nisu uobičajene prije helenističkog razdoblja, kada ih treba sagledati u kontekstu kraljevskih ambicija Aleksandrovih nasljednika. Sami Rimljani dugo su zazirali od njihova sjaja. O tome svjedoči epizoda iz djela Plinija Starijega s poslanicima iz Kartage koji su, za boravka u Rimu, u različitim patricijskim obiteljima objedovali iz istoga srebrnog servisa.³⁵⁸ No, takav se odnos promijenio tijekom posljednjeg stoljeća Republike, kada rimski moćnici počinju oponašati helenističke monarhe. Poznati govornik Gaj Licinije Kalvo tuži se da se srebro troši na izradu kuhinjskog posuđa; njihovi oblici „podložni su promjenljivosti ljudskoga ukusa tako da ni jedna vrsta ne ostaje dugo u uporabi“.³⁵⁹ Nalazi iz ranoga Carstva ilustriraju ponajbolju helenističku tradiciju, o čemu svjedoče predmeti iz ostava u Boscorealeu i Hildesheimu.³⁶⁰ Među njima susrećemo posude koje obli-

Slika 136. Srebrni pehar iz Boscorealea (Tiberijev pehar), rano 1. st. Pariz, Louvre

Lijepi pehar (skif) iz Boscorealea vjerojatno je nastao u carskim radionicama, za vrijeme cara Tiberija. Ukrašen je povijesnom scenom (Tiberijev trijumf), što je rijetkost na predmetima od srebra, na kojima dominiraju mitološke teme. Čin ubijanja žrtvene životinje relativno se rijetko pojavljuje u rimskoj umjetnosti i valja ga usporediti s prikazom Marka Aurelija, koji se priprema za žrtvu ispred Jupiterova hrama na Kapitoliju (vidi sl. 15).



kom i odabirom ukrasnih motiva mogu podsjetiti na oslikanu grčku keramiku arhajskoga i klasičnoga razdoblja, a tu vezu mogu potvrditi i pojedini ikonografski detalji. Od tema dominiraju pojedinačni prikazi bogova i heroja – nerijetko izrađeni u visokom reljefu, pod utjecajem skulpture – dok su narativne scene rjeđe, poput ranjenog Filokteta te Prijama koji moli Ahileja za Hektorovo tijelo, na dva pehara (skifa) nađena na prostoru Danske.³⁶¹ Iznenadujuće je malo povijesnih reljefa, kao što je onaj s Tiberijevim trijumfom i žrtvenom procesijom na skifu iz Boscorealea koji je vjerojatno nastao – kao i njegov pandan s prikazom Augusta – u carskim radionicama, možda kao dar prigodom neke posebne obljetnice ili događaja (sl. 136).³⁶² Čini se da u to vrijeme teme iz javne, službene rimske umjetnosti nisu smatrane prikladnim ukrasima s obzirom na oblik i namjenu tih predmeta, zbog čega je repertoar dugo vremena ostao vezan uz helenističke uzore. Istovremeno, običaj ukrašavanja čitave površine pladnja *slikama u reljefu* ili drugim tehnikama nije zabilježen prije ranoga Carstva i predstavlja novinu u dotadašnjoj produkciji, koja će utjecati na oblik i ukras kasnoantičkog srebra.³⁶³

Premda podrijetlo pojedinih reprezentativnih primjeraka upućuje na dvorske radionice i službenu propagandu, predmete od srebra u ranom Carstvu prije svega treba sagledavati u kontekstu obiteljskog doma: na fresci iz jednoga groba u Pompejima prikazan je stol u interijeru rimske kuće s različitim tipovima posuda – vrčevima, zdjelama, pladnjevima i čašama.³⁶⁴ To ipak nije sasvim običan stolni servis; Jocelyn Toynbee misli da reprezentativne posude od srebra nikada nisu bile korištene u praktične svrhe i da su umjesto toga služile za pokazivanje u aristokratskim vilama, gdje su mogle visjeti na zidu kao svojevrzne slike.³⁶⁵ Da je srebro takve kvalitete prije svega statusni simbol, poručuje nam Petronije u *Satirikonu*, kada opisuje Trimalhiona, novopečenog bogataša, kako se razmeće pred gostima na gozbi nabrajajući predmete od srebra u svome posjedu – „vrčevi veliki kao urne i svi od srebra“ – i opisujući njihove mitološke ukrase koje, dakako, pogrešno tumači: „Na jednome je urezano kako Kasandra ubija svoje sinove... Imam i žrtvenu zdjelicu... na njoj se opet vidi, kako Dedal zatvara Niobu u trojanskoga konja. Osim toga, imam i velike pehare od teškoga srebra... Uvjeran sam da sve ovo ne bih nikome dao ni za kakvo blago“.³⁶⁶ Sličan je ton i u Marcijalovim *Epigramima*: „Nema ništa vrednije prijezira od Eukta... kada stari brbljavac krene prepričavati nevjerojatno podrijetlo svoga srebrnog posuđa“.³⁶⁷ Neki su umjetnici postali slavni radeći u srebru: Plinije kaže da je jedan od

Slika 137. Rim,
freska u hipogeju
Trebija Justa, prva
polovica 4. st.

Zanimljivi oslici u hipogeju Trebija Justa podsjećaju na zagrobne teme rimske plebejske tradicije, sa scenama iz pokojnikova zanimanja (pisarski pribor koji vidimo na stražnjem zidu arkosolija ukazuje na njegovu profesiju). U središnjem prikazu Trebije Just sredi, s nogama na supedaneju, između supruge i sina. Oni su ispred njega raširili tkaninu i ponosno pokazuju obiteljsko srebro, simbol pokojnikova uspjeha u društvu.



njih, Mentor, izradio samo četiri para predmeta koji su svi nestali u požaru hramova u Efezu i na Kapitoliju u Rimu. To nas podsjeća da su najljepši primjerci često bili namijenjeni bogovima kao zavjetni dar i mogli su imati ulogu u kulturnom činu.³⁶⁸ No, u kontekstu obiteljske kuće, njihova je prava svrha bila demonstrirati domaćinovo bogatstvo, status i kulturu; Trimalhionov slučaj ukazuje na to da su često u pitanju pripadnici malograđanskog sloja, koji se upinju preskočiti pokoju društvenu stepenicu. Upravo to sugerira jedna freska iz grobnice Trebija Justa u Rimu iz 4. stoljeća, gdje otac porodice ponosno pokazuje rukom na relativno skromne posude pred

sobom, izložene na raširenoj tkanini koju pridržavaju supruga i sin, sugerirajući postignuti uspjeh u karijeri i životu (sl. 137).³⁶⁹

Sve što smo rekli o posljednjim stoljećima Republike i prvim stoljećima Carstva možemo primijeniti i na kasno Carstvo. Ipak, promjene u načinu upravljanja državom, poglavito centralizacija političke moći i birokratizacija, utjecat će na namjenu i način korištenja srebra.³⁷⁰ I dalje poglavito zamišljeni kao reprezentativni stolni servisi, razni oblici posuda, naročito veliki ukrašeni pladnjevi – neki od najljepših primjera rimskoga umjetničkog obrta u 4. stoljeću – imaju sve izraženiju ceremonijalnu namjenu (sl. 138). Na promijenjenu situaciju ukazuje i iznenađujuća distribucija srebra, s neobičnom koncentracijom ostava i pojedinačnih nalaza u Britaniji i Galiji te u blizini granice na Rajni i Dunavu (Kaiseraugst, Mildenhall, Traprain Law, od nedavna Vinkovci, da navedemo samo najznačajnije). Nasuprot tome, iznenađuje mali broj nalaza u Rimu te njihov gotovo potpuni izostanak na području ekonomski naprednijih i kulturom najbogatijih provincija – Sjeverne Afrike i heleniziranog Istoka. Jedno od mogućih objašnjenja, ako izuzmemo uvijek prisutan čimbenik slučajnosti nalaza, specifične su regionalne tradicije i navike u kasnoj antici: moguće je da su ukrašeni pladnjevi u bogatim kućama u rimskoj Britaniji – kako je pretpostavljala Toynbee – imali donekle sličnu ulogu kao narativni mozaici koji su, pak, obilno posvjedočeni upravo u južnim i istočnim provincijama Carstva. Brojne podudarnosti u ikonografiji doista otkrivaju korištenje zajedničkih modela, distribuiranih vjerojatno putem majstorskih bilježnica.³⁷¹ Nažalost, okolnosti nalaza ostava su takve da gotovo nigdje ne možemo rekonstruirati izvorni arheološki kontekst, niti ih dovesti u vezu s velikim ladanjskim vilama provincijske aristokracije.³⁷² Ipak, *psihologija ostave* nameće pitanje (ne)sigurnosti kao poglavitu motivaciju za skrivanje dragocjenosti, pa tako odgovor na njihovu brojnost uz rajnski i dunavski limes treba prije svega tražiti u ratnim zbivanjima i previranjima u 3. i 4. stoljeću.³⁷³ Dobro istražena ostava iz Kaiseraugsta (sredina 4. stoljeća) ukazuje na to da su vlasnici tih predmeta često vojni zapovjednici, ali i to da pojedini predmeti mijenjaju više vlasnika.³⁷⁴ Sporadični natpisi sugeriraju, pak, da je barem dio njih izrađen u carskim radionicama.



Slika 138. Ostava iz Mildenhalla, sredina 4. st. London, British Museum

Par velikih i malih pladnjeva (vidi sl. 39), zdjele različitih oblika i veličina te veći broj žlica, nađenih u Mildenhallu u Engleskoj, dio su raskošnoga srebrnog servisa za jelo. O vlasnicima, nažalost, ne znamo ništa, budući da je nalaz lišen bilo kakvog arheološkog konteksta, ali bogatstvo ostave upućuje na ljude znatno imućnije od Trebija Justa (vidi sl. 137). Neki misle da je posrijedi dar cara Julijana generalu Lupicinu.

Kao i u slučaju bjelokosti, država je nastojala regulirati uporabu srebra: *Carska povijest* Aurelijanu (270-275) pripisuje odluku kojom se dopušta privatnim osobama ukrašavati kola srebrom.³⁷⁵ Ne ulazeći u njihovu točnost – danas znamo da je *Carska povijest* nedovoljno pouzdana historiografska konstrukcija s kraja 4. stoljeća – ti podaci ipak govore o stalnoj potrebi vladarâ da sačuvaju kontrolu nad raspodjelom bogatstva i uspostave jasne staleške kriterije u svrhu precizno ustrojenoga klijentelističkog odnosa koji najavljuje srednjovjekovni feudalni sustav.³⁷⁶ Specifična ceremonijalna namjena koju imaju u to doba pomaže nam shvatiti zašto najbrojniji i najreprezentativniji primjeri posuda od srebra potječu upravo iz 4. stoljeća i u pravilu su veći i raskošniji od ranijih radova u istom materijalu: najveći među njima, poput tzv. Seusovog pladnja ili Teodozijeve misorija, dosežu preko 70 cm u promjeru i teže do 15 kg. Dobrostitivost ili darežljivost (*liberalitas*) oduvijek je smatrana jednom od vrlina plemenita vladara, pa ne čudi što je rimska umjetnost s vremenom stvorila nekoliko ikonografskih tipova koji su je trebali utjeloviti. Na Konstantinovom slavlolu prikazana je u dva navrata, na jednom od reljefa iz vremena Marka Aurelija te u sceni podjele novca (*largitio*) na frizu iz 315. godine (vidi sl. 91).

Razlike među njima pokazuju, međutim, da je tek u kasnome Carstvu navedena praksa postala dio propisanog i precizno osmišljenog protokola, pa tako u prvoj polovici 4. stoljeća čujemo za službu na dvoru kojoj je na čelu *comes sacrarum largitionum*, zadužen za distribuciju darova u prigodi careva rođendana, trijumfa ili proslave obljetnice vladavine.³⁷⁷ Dvorski ceremonijal utjecao je na pojavu ikoničnog prikaza autoritarnog dobročinitelja, koji će dominirati u službenoj umjetnosti; lijep je primjer već spomenuta ilustracija u Filokalovom kalendaru iz 354. godine, gdje je car Konstancije prikazan kako dijeli novac u povodu obilježavanja nove godine.³⁷⁸

Uobičajeni darovi u takvim prigodama sastoje se od novca, srebra, dragog kamenja, opreme, oružja i odjeće; već i njihov raspon sugerira svetost vladara iz čije ruke proizlaze sva dobra, što odgovara novom shvaćanju njegove uloge u kasnoj antici.³⁷⁹ Među njima su i posude od srebra; većinom su posrijedi jednostavne plitice manje težine (1-2 kg), lišene ukrasa ili s carevim portretom u središnjem medaljonu.³⁸⁰ No, ima i znatno ambicioznijih primjera koji bez sumnje predstavljaju i proporcionalno važnije poklone: takav je veliki, reprezentativni pladanj iz ostave u Kaiseraugstu (sl. 139); natpis u nijelu oko središnjeg medaljona spominje dar cara Konstanta (337-350), najmlađega Konstantinova sina, nepoznatom primatelju prigodom obilježavanja desete obljetnice vladanja (*decennalia*).³⁸¹ U istu kategoriju zasigurno pripada i najljepši predmet iz ostave poznate kao Seusovo blago: to je veliki srebrni pladanj promjera 70-ak cm, težak gotovo 9 kg, s ukrašenim središnjim medaljonom i obodom te posvetnim natpisom iz kojega doznajemo da je riječ o daru namijenjenom nekom Seusu, čije ime ukazuje na barbarsko podrijetlo.³⁸² Nažalost, darovatelj nije imenovan, ali dimenzije i visoka kvaliteta srebra (96-98% čistoće), te sličnost s Konstantovim pladnjem iz Kaiseraugsta govore u prilog pretpostavci da je i ovdje posrijedi carski poklon. Osim iste tehnike izrade i sličnih ukrasnih motiva, na to upućuju sadržaj i ton natpisa te znak krizmona, umetnut na početak natpisa; vidjeli smo da taj istovremeno ima ulogu trijumfalnog znaka konstantinske dinastije i kršćanskog simbola. Iz carske radionice nesumnjivo potječe i srebrni pladanj iz Kerča na Krimu, s neuobičajeno velikim portretom cara Konstancija na konju koji može podsjetiti na konjaničku figuru s Diptiha Barberini u Louvreu (vidi sl. 135).³⁸³ I ovdje je, kao na prethodna dva primjera, primijenjena ukrasna tehnika nijela i pozlate, koja je bila poznata otprije, ali je tek u 4. stoljeću došla do punog izražaja. Riječ je o

Slika 139. a-b)
Srebrni pladanj
iz ostave u
Kaiseraugstu,
sredina 4. st. Augst,
Augusta Raurica

Geometrijski
motivi u tehnici
nijela i pozlate,
u središnjem
medaljonu i na
vanjskom obodu,
dominantni su
ukras ovoga
reprezentativnog
pladnja (55,8 cm u
promjeru). Njegova
važnost dolazi do
izražaja u natpisu u
obrubu središnjeg
medaljona (b), iz
kojega doznajemo
da je to poklon
što ga je car
Konstant dodijelio
nepoznatom
primatelju u povodu
proslave desete
obljetnice svoje
vladavine (342).
Praksa darivanja
raskošnih srebrnih
pladnjeva postala
je uobičajena u
kasnome Carstvu.



Slika 140. a-b)
Teodozijev misorij
(replika), 388.
Mainz, Römisch-
Germanisches
Zentralmuseum

Teodozijev misorij, među najvećim srebrnim pladnjevima u kasnoj antici (promjer 74 cm; težina 15,3 kg), nađen je u Španjolskoj (odakle je Teodozije podrijetlom). Izvornik se nalazi u Arheološkom muzeju u Madridu, ali ovdje donosimo ilustraciju odljeva na kojemu je lakše razaznati detalje ukrasa. Reljef u tehnici iskucavanja prikazuje Teodozija Velikog (u sredini) i dva suvladara (Valentinijan II. i Teodozijev stariji sin Arkadije), na podiju koji predstavlja carsku palaču, s lijepim primjerom „sirijskoga“ zabata. Središnji motiv pladnja je predaja vjerodajnica podaniku koji je manji od carskih figura i prikazan u profilu (b). Izdužene, elegantne figure mekih oblika slične su onima na postolju Teodozijeva obeliska.



naglašeno plošnoj i ornamentalnoj tehnici, koja se tako podudara s već uočenim likovnim tendencijama u kasnoantičkoj umjetnosti.³⁸⁴

Ipak, od svih sačuvanih srebrnih pladnjeva, najveći i najzanimljiviji je tzv. misorij iz Madrida (sl. 140), datiran u 388. godinu, još jedan ogledni primjer carske umjetnosti s kraja 4. stoljeća.³⁸⁵ Na pladnju su u reljefnoj tehnici prikazani car Teodozije i suvladari (Valentinijan II. i sin Arkadije), frontalno okrenuti promatraču i okruženi carskom pompom: svaki sjedi na svom tronu i drži noge na supedaneju; odjeveni su u tunike dugih rukava i ogrtače-klamide pričvršćene na desnom ramenu velikom fibulom; svi nose biserima obložene dijademe kao krune i imaju aureole, Valentinijan i Arkadije u lijevoj ruci globuse, a Valentinijan još i žezlo.³⁸⁶ U pozadini, četiri stupa nose pročelje sa sirijskim zabatom, nalik onome na Peristilu Dioklecijanove palače u Splitu. Ispružena ženska figura u donjem dijelu s kornukopijom u ruci predstavlja personifikaciju Zemlje i obilja (*Tellus*); zajedno s trojicom malih dječaraca-erota u igri, ona upotpunjava reprezentativan prikaz kasnoantičke car-

Slika 140. b)
Teodozijev misorij
(detalj)



ske ideologije i idile (*felicitas temporum*).³⁸⁷ Teodozije je, dakako, posebno istaknut, kao što priliči najstarijem caru: smješten je u središte kompozicije i dodatno naglašen lukom sirijskoga zabata nad glavom, a njegov je tron pomaknut prema naprijed u odnosu na drugu dvojicu suvladara; njihove su figure izraženo manjih dimenzija, one vojnika tjelesne straže još su manje, što nas podsjeća da je ikonografska (semantička) perspektiva u kasnoantičkoj umjetnosti postala uobičajeno sredstvo isticanja državne hijerarhije. Izgubljen među velikim, gotovo nadnaravnim figurama gospodara svijeta, za razliku

od njih prikazan u profilu, mali se dužnosnik (sl. 140.b) skrušeno približava Teodoziju kako bi od njega primio dokument s vjerodajnicama (*codicillus / mandatum*). Teško je odgonetnuti o kakvom se predmetu točno radi, jer je pladanj po sredini prelomljen i oštećen, ali vjerojatno je riječ o bjelokosnom diptihu koji car spušta u ispružene ruke, ritualno prekrivene krajem ogrtača.³⁸⁸ Možemo li govoriti o konkretnom pojedincu ili je takav prikaz jednostavno ikonografska formula koja upućuje na specifičnu ulogu i funkciju cara, kao što su to dužnosti na reljefima Marka Aurelija s Konstantinova slavoluka?! Istu smo malenu figuru vidali na kršćanskim sarkofazima;³⁸⁹ tamo je riječ o pokojniku koji se došao pokloniti Kristu i od njega izmoliti mandat za novi život, ali sve izraženija anonimnost utjecala je na to da u takvim prikazima fizionomijski portreti više ne igraju ulogu. Dvorsku scenu na misoriju doista možemo usporediti s Predajom zakona na sarkofagu Junija Basa (vidi sl. 120), pri čemu svjetovni prikaz nije ništa manje simboličan od onoga vjerskog. Prema natpisu, pladanj je nastao 388. godine u povodu desete obljetnice Teodozijeve vladavine (*ob diem felicissimum X*), vjerojatno u radionicama istočnoga dijela Carstva, Konstantinopolu

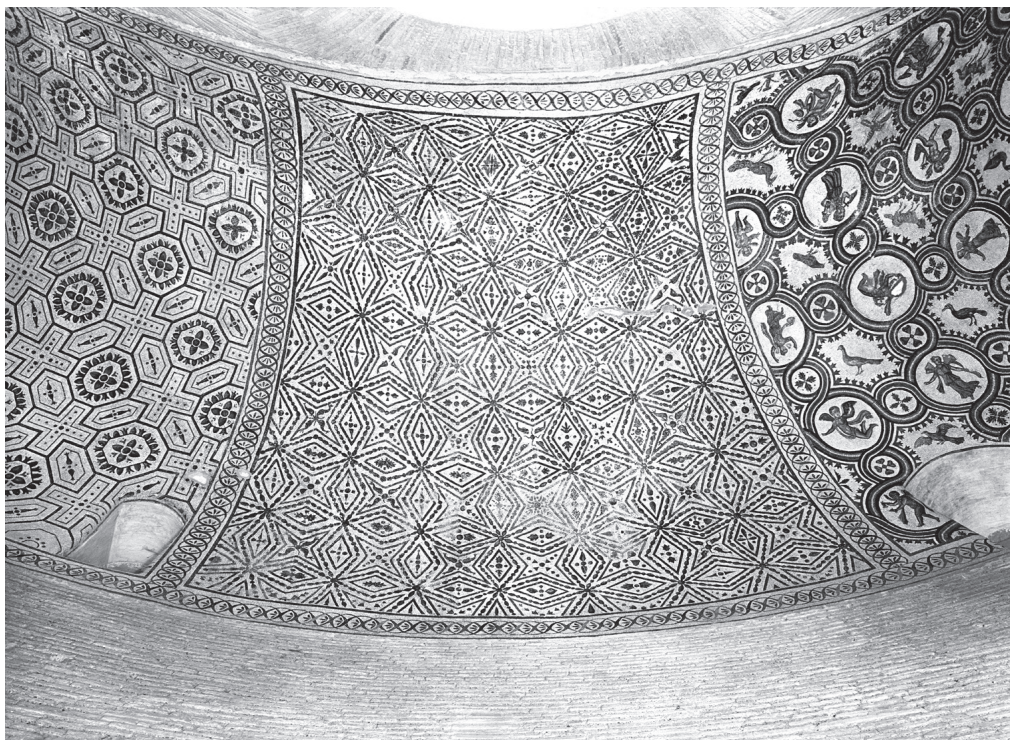
ili Solunu.³⁹⁰ Teško je zamisliti da bi takav raskošan primjerak, po vrijednosti jednak carskom portretu, mogao biti dio stolnog servisa; vjerojatno se radi o carskom poklonu koji je bio izložen na vidljivom mjestu, u domu ili službenim odajama, kao podsjetnik na to da sa srebrnim pladnjem car primatelju nije samo darovao dio svojeg vlasništva (posjeda), već je istovremeno na njega prenio i dio svojih ovlasti.³⁹¹ Naposljetku, možemo ga shvatiti i kao ikonu carskoga kulta, štovanu *in loco maiestatis*. Za Johna Beckwitha, Teodozijevim misorijem započinje bizantska umjetnost.³⁹²

*

Tko su primatelji takvih posebno dragocjenih darova? Dužnosnik koji na madridskom misoriju iz Teodozijevih ruku prima carski poklon ili mandat, mogao je biti netko na visokom položaju u dvorskoj administraciji, poslanik odaslan u važnu diplomatsku misiju ili novoimenovani senator u Konstantinopolu. No, najčešće su u pitanju istaknuti časnici rimske vojske ili poglavice savezničkih naroda s druge strane *limesa*, čija je lojalnost postala neophodna za osiguranje vlasti.³⁹³ Plaćanje za naklonost vojske u to je doba uobičajena pojava; opisujući borbu za prevlast u istočnome dijelu Carstva 313. godine, Laktancije kaže da je Maksimin (Daja) držao da će vojnici napustiti Licinija, „jer je ovaj bio suzdržaniji u darovima od njega“.³⁹⁴ *Carska povijest* u životopisu cara Valerijana (253-260) navodi pismo s popisom darova koje treba dostaviti Klaudiju, zapovjedniku (tribunu) legije na istočnoj granici, kako bi ga se pridobilo: uz novac, žito, vino, odjeću i oružje, navedeni su predmeti od srebra težine pedeset libri (oko 15 kg), uz to čaše i vrčevi težine jedanaest libri (oko 3,5 kg). Popis završava sljedećom opaskom: „To sam mu sve odredio kao da je vojskovođa (*dux*), a ne tribun...“.³⁹⁵ U životopisu Valerijanova sina i nasljednika Galijena (253-268) također se spominje pismo u kojemu je car tom istom Klaudiju – zasigurno iz sličnih pobuda kao i njegov otac – namijenio „dvije obredne zdjele s biserima od tri libre, dva pehara s biserima od tri libre, srebrni tanjur s bršljanovim groždem od dvadeset libri, srebrnu zdjelu s vinovom lozom od trideset libri, srebrnu tavu s bršljanom od dvadeset tri libre, srebrnu posudu za ribe od dvadeset libri, dvadeset pet libri manjeg srebrnog posuđa...“, što sve zajedno iznosi oko 40 kg srebra.³⁹⁶ Navedene brojke dopuštaju nam okvirno zamisliti carski poklon dostojan važnoga vojnog zapovjednika; pritom ne smijemo zaboraviti da autori navedenih životopisa pišu krajem 4. stoljeća i da u njihovim opisima treba tražiti odjeke

suvremenih običaja. *Zdjela s vinovom lozom* od trideset libri (oko 9 kg) težinom odgovara, primjerice, gore spomenutom Seusovom pladnju, a *srebrna posuda za ribe od dvadeset libri* (oko 6 kg) jednom od srebrnih pladnjeva koji su 2012. godine otkriveni u ostavi u Vinkovcima; usporedimo li ukupnu težinu srebrnih predmeta iz Galijenova pisma s nama poznatim ostavama, ustanovit ćemo da je nešto veća od težine predmeta iz Vinkovaca (36 kg) ili Mildenhalla (oko 30 kg), dviju ostava koje predstavljaju, vjerojatno, najpotpuniji primjer reprezentativnoga stolnog servisa iz 4. stoljeća.³⁹⁷

Moguće je da o primateljima srebrnih pladnjeva posredno svjedoči i mjesto njihove izrade. Sudeći po zabilježenim radionicama, rijetki su primjeri, naime, nastali u Rimu i Konstantinopolu;³⁹⁸ umjesto toga, nailazimo na imena majstora (većinom grčka) iz Akvileje, Mainza i Trier a na zapadu te Sirmija, Niša, Soluna, Nikomedije i Antiohije na istoku, što se podudara s poznatim kovnicama novca i riznicama dragocjenih metala u kasnome Carstvu. Takvu evidenciju moramo dovesti u vezu sa stalnim pokretima dvora (*comitatus*) uzduž glavnih dijelova obrambenog *limesa* – čitajući Amijana Marcelina doznajemo gdje je komunikacijska kičma Carstva u 4. stoljeću – i s potrebom da se osigura lojalnost regionalnih vojski, poglavito u Galiji, Iliriku te na granici s Perzijom. Možemo pretpostaviti da su zajedno s dvorom putovali i majstori zaduženi za izradu potrebnih poklona, tim prije što su takva putovanja mogla potrajati godinama.³⁹⁹ U cjelini, kasnoantičko je društvo bilo izrazito pokretno; znamo da su i bogati aristokrati svoj privatni dvor selili od imanja do imanja, pretvarajući se postupno u srednjovjekovne feudalce.⁴⁰⁰ Valerija Melanija (383-438), koja se na Jeronimov nagovor posvetila asketskom životu u Svetoj zemlji, darovala je crkvi u sjevernoafričkoj Tegesti vilu s brojnim zanatlijama, među kojima su bili zlatari i srebrari.⁴⁰¹ Pitanje radionica postavlja se i u svjetlu čestih podudarnosti u ikonografiji i ukrasnim motivima na srebrnim posudama i mozaicima u kasnoj antici; djelomice to možemo objasniti *bilježnicama* koje su mogle cirkulirati diljem Carstva, ali katkad iza takvih podudarnosti naslućujemo i neposrednije veze. U tom smislu, znakovita je sličnost dekorativnih mozaika u svodu kružnog deambulatorija crkve Sv. Konstance (sl. 141), s obodima pojedinih reprezentativnih srebrnih pladnjeva, na kojima zapažamo istu morfologiju ukrasa. Znamo da je crkva izvorno bila predviđena za mauzolej Konstantinovih kćeri, stoga moramo pretpostaviti da su je mozaicima ukrašavali majstori iz carskih radionica; neka vrsta



Slika 141. Rim, crkva Sv. Konstance, dio mozaika u svodu deambulatorija, sredina 4. st.

Polja ukrašena raznolikim geometrijskim motivima dominiraju u svodu kružnog deambulatorija bivšega carskog mauzoleja, zajedno s već zabilježenim motivima erota i vinove loze (vidi također sl. 124). Utoliko mogu podsjetiti na obode srebrnih pladnjeva, koji kombiniraju slične dekorativne obrasce.

koordinacije ili jedinstvene formalne ideje, koja bi bila vidljiva u oba medija, morala je biti prisutna i imala je carski pečat.⁴⁰²

IDEAL ARISTOKRATSKE DOKOLICE

Možemo, dakle, zaključiti da su brojni primjerci srebrnih posuda – poglavito veliki, reprezentativni pladnjevi – predstavljali carske poklone i da im je svrha bila nagraditi one o kojima je Carstvo sve više ovisilo, a to su uspješni i popularni zapovjednici legija poput Klaudija i, možda, Seusa. Bili su to predstavnici nove, vojničke aristokracije koja će, zajedno s činovničkim slojem, promijeniti društvenu sliku kasnoga Carstva. Dimenzije i težina pladnjeva govore o njihovoj ceremonijalnoj namjeni. Smijemo, osim toga, pretpostaviti da je sklonost sjajnom i dragocjenom posuđu bila posebno istaknuta kod barbarskih poglavica i saveznika i da su zbog toga predmeti od srebra bili omiljen i cijenjen diplomatski poklon. Tome u prilog govore brojni nalazi s one strane *limesa* koje samo djelomice možemo objasniti ratnim plijenom. Slijedom toga, očekivali bismo da protokolarna namjena takvih predmeta – jednako kao i u slučaju

konzularnih diptiha – ide ruku pod ruku sa službenom carskom ikonografijom, poput one na Teodozijevom misoriju. No, većina sačuvanih carskih poklona, poglavito oni manjih dimenzija, lišeni su ukrasa, ili su, kao spomenuti decenalijski pladanj cara Konstanta iz Kaiseraugsta, ukrašeni isključivo geometrijskim i vegetabilnim ornamentalnim motivima.

Trebamo li iz toga zaključiti da prikazi drugačije prirode – mitološkog ili žanrovskog karaktera – ukazuju na druge naručitelje? Ne neminovno. Posebno je u tom smislu znakovita ikonografija velikoga Seusovog pladnja koji smo, zahvaljujući natpisu i znaku (dinastijskog) krizmona, također svrstali u kategoriju carskog poklona. Ondje je, u središnjem medaljonu, ponovo u tehnici nijela i pozlate, prikazana gozba u prirodi. Daleko smo od hijerarhijske i ukočene reprezentacijske slike koja dominira na Teodozijevom misoriju i konzularnim diptisima; umjesto toga, prikaz vrvi realističkim detaljima i gotovo opsesivnom potrebom da se na malom prostoru zabilježe svi bitni dijelovi radnje. Prepoznamo otmjeno društvo u sjeni razapetog platna, na obali vode bogate ribom; natpis *Pelso* smješta ovu scenu na Balaton u današnjoj Mađarskoj i daje joj dimenziju stvarnog prostora i vremena, za što nema primjera na ranijim radovima u srebru.⁴⁰³ Muškarci i žene plegli su po jastucima raspoređenima u polukrug oko maloga okruglog stola na kojemu je pladanj s ribom; čini se da jedan od sudionika dijeli kruh, drugi ispija čašu, treći se okrenuo i pokazuje na (svoga?) konja, koji je i imenovan (*Inocentius*), dok četvrti hrani lovačke pse. Po strani, sluge pripremaju hranu – jedan je upravo rasporio svinju – podgrijavaju vodu, pecaju ribu, raznose tanjure i čaše, a u vrhu i u dnu medaljona prikazani su detalji lova. Priroda vrvi obiljem, od malih životinja poput zeca koji samo što nije uhvaćen u zamku – omiljenog motiva u ovom žanru – do riba u potoku ili jelena koji je pripremljen za ražanj, a sve to na dobrobit vesele družine u središtu prikaza. Slična je gozba u prirodi na središnjem medaljonu pladnja iz Cesene.⁴⁰⁴ No, najbolja usporedba je ona s mozaicima iz raskošne vile u Piazza Armerina na Siciliji, za koju neki smatraju da je pripadala Dioklecijanovom suvladaru Maksimijanu.⁴⁰⁵ Ondje je gozba dio velikog i detaljima bogatog prikaza lova, koji sadrži i prizor prinošenja žrtve pred Dijaninim oltarom u svetom gaju, vrlo sličan onome na jednom od Hadrijanovih medaljona s Konstantinova rimskog slavoluka.⁴⁰⁶ Budući da su mozaici u Piazza Armerina vrlo vjerojatno djelo sjevernoafričkih radionica, postavlja se pitanje

Slika 142. Ulomak kamenog reljefa sa scenama iz lova, 3 / 4. st. Arheološki muzej Split

Na reljefu iz Arheološkog muzeja u Splitu vidimo iste motive kao i u središnjem medaljonu Seusovog pladnja: od polaska u lov (lovac s psom lijevo), do pripreme ulovljene divljači desno (vađenje utrobe). Realističnost prikaza i preciznost detalja na splitskom reljefu još su jedan dokaz pažnje kojom rimski umjetnici prilaze temi, ali i podsjetnik u kojoj je mjeri lov u kasnoj antici postao „najvećim od svih mitova“.



nisu li upravo one zaslužne za raširenost pojedinih tema i motiva koje nalazimo na srebrnim pladnjevima u 4. stoljeću.

Gozba i lov su omiljene teme u kasnoantičkoj umjetnosti, a slična ikonografska rješenja u različitim tehnikama ukazuju na postojanje zajedničkih predložaka (sl. 142). Vidjeli smo da je gozba bila česta u zagrobnoj umjetnosti 3. i 4. stoljeća, kako poganskoga, tako i kršćanskog sadržaja. Vibijin nebeski banket u hipogeju na *Via Appia* (vidi sl. 20) nije bitno drugačiji od prikaza gozbe na Seusovom pladnju. Obiluje realističkim detaljima kao što je posluga koja donosi hranu na velikim pladnjevima ili lijeva vino u čaše iz lijepih vrčeva, uz odobravajuće geste i vesele povike okupljenih za stolom. Sličan je i kršćanski banket u katakombama Svetih Petra i Marcelina (vidi sl. 73), koji također oscilira između realističkih detalja – vrč i čaša u ruci poslužitelja, stol s hranom te dvije amfore s vinom – i simboličke interpretacije zajedničkog euharistijskog objeda.⁴⁰⁷ Na Seusovom pladnju ili na mozaiku u Piazza Armerina to nisu, dođuše, nebeski banketi i slike zamišljenog raja koji čeka na vjernika poslije smrti, ali niti ovdje nismo daleko od simbolički intoniranog sadržaja; doista, to je slika idealizirane dokolice (*otium*), koju bogati Rimljani provode na imanju u provinciji, u idiličnoj atmosferi povratka prirodi, prikladnoj kako za lov (*vita activa*), tako i za filozofska razmišljanja ili prepisku s prijateljima (*vita contemplativa*). Vidjeli smo da je rimska umjetnost oduvijek težila realističnom prikazivanju tema koje predstavljaju statusne simbole društva; lov i gozba bez sumnje pripadaju u tu kategoriju – to su aktivnosti koje ponajbolje obilježavaju onaj dio vremena koji pripadnici rimske elite posvećuju samo sebi, daleko od poslova i vreve grada (*negoti-*

um). Koje su stvari od važnosti za taj sloj društva, opet zorno otkriva pismo cara Valerijana s popisom darova za tribuna Klaudija, među kojima, osim navedenih predmeta od srebra nalazimo lovce (*venatores*), vozača kočije (*carpentarius*), nosača vode (*aquarius*), ribara (*piscator*) i slastičara (*dulciarius*); usporedimo li taj popis s prikazom u središnjem medaljonu i na vanjskom obrubu Seusova pladnja – gdje se nastavljaju prizori iz lova – otkrit ćemo da se gotovo u potpunosti podudaraju, stoga i taj aspekt govori u prilog našoj interpretaciji pladnja kao carskoga poklona.

Reprodukcije sličnih statusnih rituala, kojima treba pridodati različite prikaze zemlje i vode, divljih i pitomih životinja ili posebno omiljene personifikacije godišnjih doba i njihove plodove, izvanredno su česte u kasnoantičkoj umjetnosti. Nastoje pokazati bogatstvo i zemaljsko obilje, zazivaju sreću i blagostanje, a posredno, dakako, predstavljaju pohvalu sretnom vlasniku, bilo da je sve to stekao rođenjem ili, pak, zaslužio u carskoj službi, kao što je to možda bio slučaj s tajanstvenim Seusom i njegovim posjedom na Balatonu. Ti su motivi dio detaljnog kataloga aristokratskog i hedonistički orijentiranog života koji dobro ilustrira natpis na mozaiku iz Teodorikove kraljevske palače u Raveni: „Uzmite sve što pružaju jesen, proljeće, zima i ljeto, i to posvuda u svijetu“. ⁴⁰⁸ Car je, dakako, taj koji mora osigurati stabilnost države i prosperitet – o tome svjedoči ikonografija Teodozijeve misorija i drugih carskih spomenika – ali istu poruku neiscrpnog obilja i sretnog vlasništva nalazimo posvuda, od ukrasa privatnih kuća do oslika u grobnicama, od poganskih do kršćanskih izvora. To su primjeri onoga što Lambert Schneider naziva „slikama domene“ (*Domänebilder*). Oni bez sumnje odgovaraju zadovoljstvu jednog Simaha koji sudjeluje u poljskim radovima na svojim imanjima, pretvarajući se u seljaka da bi, kako kaže, mogao u potpunosti uživati u plodovima jeseni. ⁴⁰⁹ Prikaz vile na obali jezera, na jednom od srebrnih pladnjeva iz ostave u Kaiseraugstu, može, pak, podsjetiti na Auzonijevu poemu u kojoj hvali ribom bogatu rijeku Moselle i vinograde u blizini raskošnih vila na sjeveroistoku Galije. ⁴¹⁰ Sv. Bazilije s jednakim ushićenjem opisuje svoje ladanjsko imanje na Pontu u Maloj Aziji, gdje uživa u „laganom povjetarcu, čistim izvorima i jezerima punim ribe, raznovrsnom cvijeću, radosnom pjevu ptica, obilju plodne zemlje i divljači“. ⁴¹¹ Njegov opis kao da se ogleda u mozaičnom podu Gospodara Julija iz tuniskoga muzeja Bardo (vidi sl. 10), ali jednaku poruku odašilju i mozaici južne dvorane Teodorove bazili-



Slika 143. Dio oslika iz vile na Celiju (Rim), 4. st. Napulj, Museo archeologico nazionale

Slika 144. Sarkofag Cecilija Valijana (detalj), druga pol. 3. st. Vatikan, Museo Gregoriano Profano

Tema gozbe u kasnoj antici omiljena je i prisutna u različitim medijima i u različitom kontekstu. Dok je nosač čaše iz Napulja ostatak reprezentativnog ukrasa iz jedne kasnoantičke vile u Rimu, dotle je reljef s poslužiteljima hrane dio tzv. *Klinen-Mahl* sarkofaga (vidi sl. 74).



ke u Akvileji, vjerojatno najstarijem sačuvanom dekoru kršćanskoga kulnog prostora nakon 313. godine.⁴¹²

Amijan Marcelin opisuje opsjednutost obiljem i demonstracijom bogatstva među rimskom aristokracijom. Kada kaže kako na gozabama brojni tajnici važu te zapisuju servirano meso ili ribu i kako se gostima dosađuje opetovanim izrazima ushićenja glede njihove neviđene veličine, tada nam se čini da u njegovim primjedbama naslućujemo razloge za popularnost takvih prikaza u umjetnosti kasnoga Carstva.⁴¹³ Vlasnik raskošne vile iz druge polovice 4. stoljeća na Celiju u Rimu mora da je bio jedan od aristokrata o kojima govori Marcelin; na zidovima jedne prostorije dao je prikazati poslužitelje, njih šestoricu, u tipičnim kasnoantičkim tunikama, s velikim pladnjevima specifičnih oblika na kojima su servirana različita jela – jarebice, mrkve, ribe, divljač i voće – dok sedmi podiže pehar u gesti nazdravljanja (sl. 143).⁴¹⁴ Fascinira pažnja kojom su prikazani detalji opreme, posude i samo jelo, kao da su se slikari posebno trudili da im ne promakne ništa od toga zemaljskog bogatstva, bez sumnje odgovarajući na želje naručitelja koji je htio zabilježiti svoje gostoprinstvo (i bogatstvo) u virtualnom svijetu zidne slike. Isto su od umjetnika zahtijevali naručitelji sarkofaga poput Cecilija Valijana (sl. 144) ili vlasnici groba u Silistri u Bugarskoj, također iz 4. stoljeća. Potonji su se dali prikazati okruženi slugama koji u rukama nose



Slika 145. Rim, crkva Sv. Konstance, dio mozaika u svodu deambulatorija, sredina 4. st.

Dio mozaičnog svoda u deambulatoriju kombinira prikaz obilja prirode (grane pune različitih plodova, s pticama koje se na njima goste) te različite predmete raskošnoga stolnog servisa. Takvi prikazi trebali su poslati poruku neprekinutog obilja i veselja te gotovo panteističkog slavljenja kvalitete rimskoga života.

reprezentativne predmete – odjeću, skupocene posude i statusnu opremu – svjedočanstva o životnom uspjehu pokojnika.⁴¹⁵ I u sceni ladanjske idile na Seusovom pladnju, unatoč malim dimenzijama, prepoznajemo posude koje odgovaraju poznatim tipovima, među ostalim predmetima iz same ostave. Je li takav prikaz zamišljen kao slika unutar slike, još jedna ciljana demonstracija vlasnikova statusa i bogatstva?

Naposlijetku, možda je ponajbolji primjer te opsjednutosti sva-kojakim obiljem i statusnim simbolima u društvu kasnoga Carstva – koji ponovo zadire u zagrobni svijet – dio mozaika u deambulatoriju crkve Sv. Konstance s prikazom reprezentativnih posuda i pladnjeva, razbacanih bez vidljiva reda među granama različitih voćaka s obiljem plodova po sebi (sl. 145).⁴¹⁶ Prikaz neobično podsjeća na popularni motiv *Poda poslije gozbe* u vilama iz ranijih stoljeća, ali umjesto ostataka sa zemaljskog stola, mozaik u mauzoleju Konstantinovih kćeri prikazuje nagovještaj nebeske gozbe, kombinirajući plodove prirode i luksuzne predmete umjetničkog obrta. Naposljetku, upravo nam se ta poruka – koja dovodi u vezu ovozemaljsko i očekivano onostrano blagostanje – čini odlučujućom za popularnost teme i pripadajućih motiva u kasnoantičkoj umjetno-

sti. Bilo da je riječ o prikazima na srebrnim pladnjevima, na mozaicima u aristokratskim palačama i vilama ili onima u poganskim grobnicama i kršćanskim katakombama, preokupacija religijskim temama s jedne te statusnim simbolima s druge strane, dovela je do specifične interpretacije gozbe u kasnoantičkoj umjetnosti.

NOVO RUHO MITOVA

Unatoč vremenu nastanka – nakon 313. godine – većina ukrasa na posudama od srebra, pa tako i na velikim pladnjevima, odnosi se na mitološke teme i motive. Stoga se te predmete – jednako kao i u slučaju mitoloških reljefa u bjelokosti – često dovodilo u vezu s *Poganskom obnovom* i tumačilo u svjetlu pretpostavljene konfrontacije tradicionalne religije i kršćanstva krajem 4. stoljeća.⁴¹⁷ Ne treba sumnjati da su mitološke slike na predmetima od srebra ili na bjelokosnim reljefima bile zamišljene kao način memoriranja sadržaja koji je bio neupitan dio klasične kulture i aristokratskog odgoja.⁴¹⁸ Sve se nadovezuje na stoljećima prisutne uzore iz grčke umjetnosti, a mjestimice čak i na davno zaboravljene, gotovo tisuću godina stare modele, koji potvrđuju neprekinuti utjecaj klasičnog repertoara i (neo)atičkih radionica duboko u kasnoj antici.⁴¹⁹ Njihov je alegorijski potencijal bio velik, kao što smo već vidjeli u slučaju mitoloških sarkofaga. U kritičkoj (filozofskoj) misli mit je već dugo bio shvaćen kao naznaka više istine, a pjesnici poput Homera kao njezini nadahnuti glasnici; čak i crkveni oci, poput Klementa Aleksandrijskog ili Euzebija, bili su prihvatili takvu interpretaciju, stavljajući je u službu kršćanskoga nauka.⁴²⁰ Ipak, pitanje je u kojoj mjeri mitološkim slikama iz toga razdoblja moramo pripisati jasan religijski stav. U slučaju pretpostavljene *Poganske obnove* očekivali bismo veću zastupljenost eksplicitnih vjerskih poruka, primjerice, scenu prinošenja žrtve – koja je u rimskoj umjetnosti oduvijek bila poseban znak pobožnosti – kao što je slučaj na spomenutom diptihu Simaha i Nikomaha ili na pravokutnom pladnju (*lanx*) iz Corbridgea. Na potonjem je prikaz skupine olimpskih bogova (Apolon, Dijana, Minerva), koji su neki stručnjaci dovodili u vezu s Julijanom Apostatom i njegovim posjetom Apolonovu svetištu na otoku Delu u Egejskome moru.⁴²¹ Očekivali bismo isto tako više primjera poput pladnja iz Parabiaga, na kojemu su prikazani Kibela i Atis te povorka koribanata, s nizom popratnih personifikacija (Sunce, Mjesec, Ocean, Aion), u službi specifičnog religijskog tumačenja svijeta.⁴²²

Slika 146. Srebrni pladanj iz ostave u Mildenhallu, sredina 4. st. London, British Museum

Veliki Oceanov pladanj, nazvan tako po neobičnoj maski u središtu pladnja, sastavljenoj od akantova lista (brada) i glava delfina (uši), najbogatiji je i najveći iz ostave u Mildenhallu (promjer 60,5 cm; težina 8,2 kg). U manjem su obodu neregijede, tritoni i hipokampi, a u većem Dioniz s povorkom (menade i satiri u plesu, Pan i Silen) te prikaz pijanoga Herakla.



Međutim, takvi primjeri su rijetki. Umjesto toga, na predmetima od srebra dominiraju mitološki heroji (često lovci, poput Meleagra) i ljubavnici, a od religijskih tema najzastupljenije su one iz dionizijskoga ikonografskog kruga, koje smo već susretali u zagrobnom dekoru.

Dioniz, bog vina i životne ekstaze, nametnuo se kao značajno božanstvo tek u vrijeme helenizma, kada zadobiva novi, mladoliki i pomalo feminizirani izgled u odnosu na onaj iz klasičnog razdoblja. Posebno značenje, međutim, ima u vrijeme Carstva, s obzirom na karakter univerzalnog božanstva koje utjelovljuje oplodujuće sokove prirode i ciklički uskrisuje pobjeđujući smrt.⁴²³ Njegova obnoviteljska snaga manifestira se kako na kopnu, tako i na moru, objedinjujući sve snage prirode u panteističkom slavljenju života. Lijepi Oceanov pladanj (sl. 146), najraskošniji predmet iz ostave u Mildenhallu, datirane oko polovice 4. stoljeća (vidi sl. 138), ima raskošne ukrase u reljefu, raspoređene u dva koncentrična kruga oko središnjeg medaljona s maskom morskog božanstva.⁴²⁴ U unutrašnjem su krugu prikazane neregijede i razna morska čudovišta, a u vanjskom Dioniz s uobičajenim pratiocima (menade, Silen, satiri), među kojima se našlo mjesta i za Herakla. On je jedan od najpopu-

larnijih antičkih heroja, carski zaštitnik, ali i primjer „božanskoga muža“ (*theios aner*), koji utjelovljuje mukotrpní hod kroz život i koji je u kasnoj antici izrastao u jednu od središnjih figura poganske filozofske i religijske misli. Takva je njegova uloga bez sumnje utjecala na oslik katakombe na *Via Latina* u Rimu iz sredine 4. stoljeća, gdje je ciklus Heraklovih poslova zamišljen kao pandan prizorima starozavjetnih i Kristovih čuda na zidovima iste grobnice.⁴²⁵ No, za razliku od te katakombe, na Oceanovom pladnju nisu prikazani junakovi legendarni pothvati; umjesto toga, Heraklo se takmiči s Dionizom u ispijanju vina (*symposion*). Nema sumnje da i scene poput ovih mogu sadržavati određenu religijsku, odnosno, moralnu poruku, možda opomenu da smrtnici – makar bili i najveći heroji – nisu ravni bogovima.⁴²⁶ Također mogu predstavljati viziju svojevrsnoga hedonističkog raja, za nijansu veselijeg od onog u Vibijinom hipogeju. Naposljetku, Dioniz jedini među Olimpljanima posjeduje jak soteriološki karakter, zbog čega su dionizijske teme neke od najčešćih i najtrajnijih na mitološkim sarkofazima. No, bit će prije da je tema mitskog dvoboja u ispijanju vina smatrana prikladnim odabirom za ukras predmeta kao što je veliki srebrni pladanj, a njezina poruka shvaćena kao poticaj veselom društvu vinopija na dodatne napore prije negoli upozorenje protiv neumjerenosti ili jasan pokazatelj religijskog opredijeljenja.⁴²⁷

Iako je simbolička interpretacija u kasnoj antici uvijek moguća, pojedini mitološki prizori, popularni u zagrobnom kontekstu, vjerojatno ne zadržavaju isto soteriološko značenje i izvan njega. Vidjeli smo da je Arijadna na Naksu – tema prezrene ljubavnice, napuštene na samotnom otoku, njezin san i buđenje u prisustvu boga kojemu će postati žena – epizoda koja najčešće ilustrira Dionizovu obnoviteljsku moć na mitološkim sarkofazima (vidi sl. 26).⁴²⁸ Ležeća Arijadrina figura jedan je od najčešćih ikonografskih tipova na sarkofazima i predstavlja uzor raznim klasičnim, ali i kršćanskim likovima, kako ženskim (Rea Silvija), tako i muškima (Endimion, Jona). Na sačuvanim predmetima od srebra Arijadna, međutim, nije niti izdaleka tako popularan motiv, dapače, javlja se samo jednom, na pravokutnom pladnju iz ostave u Kaiseraugstu (sl. 147). Vidimo je kako sjedi između Dioniza i satira, u opuštenom stavu ljubavnice, nalik na poznatu fresku iz *Vile misterija* u Pompejima.⁴²⁹ Nema sumnje da je prikaz na pladnju poticao na druge mogućnosti čitanja, noseći poruku neprekinutog veselja i blagostanja – ponovo *felicitas temporum!* – na što upućuju satir s vinskom mješinom na

Slika 147. Arijadnin pladanj iz ostave u Kaiseraugstu (detalji), sredina 4. st. Augst, Augusta Raurica

Format mitološke scene odgovara relativno rijetkom pravokutnom obliku pladnja. Scena je izvedena u tehnici nijela i pozlate i prikazuje Arijadnu u društvu s Dionizom (desno) i satirom koji prilazi slijeva noseći na leđima veliku mješinu vina. Uz Arijadnu prepoznajemo uobičajene motive dionizijskoga kulta: panteru, rog izobilja, veliki vinski vrč (krater) na kratkom postolju te stup s manjom posudom na vrhu. Dionizijsku ikonografiju upotpunjuju mali eroti u obrubu pladnja.



leđima te mali, zaigrani eroti u obrubu pladnja. To je ujedno upozorenje da mitološki sadržaji nisu djelovali isključivo na jednoj interpretativnoj razini; karakteristike nosača, oblik i namjena predmeta, nametali su svojevrstan semantički okvir za njihovu interpretaciju, što nam pomaže objasniti učestalost pojedinih ikonografskih rješenja u jednom, odnosno, njihov izostanak u drugom kontekstu. Isti fenomen susreli smo, uostalom, i u kršćanskoj ikonografiji, gdje su brojne teme, popularne u slikarstvu katakombi i na reljefima sarkofaga, nestale iz likovnog repertoara jednom kada je nestao i specifičan zagrobni kontekst prve kršćanske umjetnosti.

Sumnju glede mogućih religijskih interpretacija navedenih slika izaziva i činjenica da su tradicionalne teme često svedene na izolirane motive, koji trebaju poslužiti kao zamjena za narativne cikluse, nešto poput slika-znakova prve kršćanske umjetnosti.⁴³⁰ Vjerojatno su pritom mitološki prikazi barem djelomice izgubili svoje izvorno značenje, pretvorivši se u popularne žanr motive. O tome svjedoči i povremeno nesnalaženje kasnoantičkih majstora u klasičnom repertoaru, što će s vremenom postati sve uočljivije.⁴³¹ Na jednoj od manjih posuda iz Mildenhalla motivi dionizijske ikonografije u vanjskom obrubu svedeni su na životinjski friz i četiri simetrično raspoređene glave u profilu, dvije ženske (menade?) i dvije muške (satiri?); u središnjem medaljonu je glava pod grčkim šljemom u niskom reljefu, prikazana u profilu.⁴³² Za razliku od frontalnih prikaza na reprezentacijskim slikama vladara ili magistrata u kasnome Carstvu, profil je uobičajeni odabir za mitološke heroje ili božanstva. No, je li to ženska glava – kako sugerira bujna kosa ispod šljema? Pomislili bismo na ratnicu Atenu; lijepi srebrni pehar iz ostave u Hildesheimu (1. st.), s punom figurom božice u visokom

reljefu, ukazuje na postojanje ikonografske tradicije koja je mogla poslužiti kao daleki uzor prikazu na tri stoljeća kasnijem pladnju iz Mildenhalla.⁴³³ Ako je takva interpretacija točna, tada je glava na posudi iz 4. stoljeća dobar primjer kasnoantičke transformacije ranijega helenističkog modela.

Kenneth Painter misli, međutim, da je posrijedi Aleksandar Veliki.⁴³⁴ Legendarni Makedonac je svojim (povijesno utemeljenim) djelima u kasnoj antici također zaslužio mitski status *božanskog muža*, jednako kao Heraklo ili Ahilej.⁴³⁵ Za to, uostalom, imamo potvrdu u Iarariju cara Aleksandra Severa.⁴³⁶ U prilog takvom tumačenju govori znakovita kombinacija s dionizijskim motivima; na poslijetku, Dioniz je pobjedonosni bog koji na čelu svoje razuzdane povorke (*thiasos*) osvaja Indiju, a to ga u antičkom imaginariju povezuje s Aleksandrovim osvajanjima. Ta je veza, dakako, mogla biti posebno zanimljiva u kontekstu vladarske ideologije, poglavito za one rimske careve koji su slavu gradili na vojnim uspjesima protiv tradicionalnog neprijatelja na Istoku. Izvanredni mozaik s Dionizom na leopardu iz Galerijeve palače u Gamzigradu (Srbija) ima, dakako, dugu ikonografsku tradiciju u helenističkoj umjetnosti – jedan od najljepših primjera je mozaik iz Kuće maski na otoku Delu (oko 100. pr. Kr.) – ali i ulogu podsjetnika na Galerijevu pobjedu nad perzijskim kraljem Narzesom 297. godine, što je bio povod i podizanju slavoluka u Solunu.⁴³⁷ Ipak, mali pladanj iz Mildenhalla bio bi zasad jedini poznati primjer kasnoantičke srebrne posude s Aleksandrovim likom.⁴³⁸ To je utoliko zanimljivije kada znamo da je isti često prikazivan na tzv. kontornijatima – jubilarnim medaljama tradicionalnog sadržaja iz druge polovice 4. stoljeća, koje se dovode u vezu s akterima *Poganske obnove*, ali i da je njegov portret na kovanicama bio popularan talisman u kasnoj antici.⁴³⁹ No, i taj iznenađujući podatak ide u prilog pretpostavkama da srebrni pladnjevi – za razliku od spomenutih kontornijata – nisu rađeni ciljano i isključivo za pripadnike jedne religijske (poganske) opcije.

Za razliku od Aleksandra, Ahilej je česta tema na predmetima od srebra u tom razdoblju. Kratki, slavom ovjenčani život Homeroва junaka bio je nedvosmislena alegorija za prerano preminule mladiće na mitološkim sarkofazima.⁴⁴⁰ Jednako kao Aleksandar, i Ahilej je mogao poslužiti kao uzor carevima – ili barem njihovim dvorskim pjesnicima – koji su ga javno isticali kao model herojske vrline i ratničke slave, prigodno ostavljajući po strani njegov kratki život. U panegiriku iz 310. godine mladoga se Konstantina

Slike 148-149.
Ahilejev pladanj
iz ostave u
Kaiseraugstu, druga
pol. 4. st. Augst,
Augusta Raurica

148. Osmerostrani
Ahilejev pladanj
(promjer 53 cm;
težina 4,6 kg),
ukrašen je reljefima
koji prikazuju život
najvećega grčkog
junaka, od rođenja i
mladosti (na obodu),
do epizode na dvoru
kralja Likomeda
u središnjem
medaljonu. Na
pladnju je potpis
majstora Pauzilipa iz
Tesalonike (Solun),
koga se dovodi u
vezu s carskim
dvorom, pa tako
i ovaj raskošni
primjerak srebrnog
posuda vjerojatno
treba tumačiti kao
carski poklon. Je li
tema bila odabrana
kako bi primaoca
potakla da bude
nalik velikom junaku
i da jednako srčano
brani domovinu?



uspoređuje s obojicom.⁴⁴¹ U eseju o tome kako treba pisati povijest grčki sofist Lukijan izruguje se jednom od svojih suvremenika koji je, opisujući nedavni partski rat Marka Aurelija, neprijateljskog vojskovođu usporedio s Terzitom, „ne znajući da bi njegov Ahilej dobio na cijeni da je u dvoboju pobjedio Hektora, a ne Terzita“!⁴⁴² Još početkom 5. stoljeća, pjesnik Klaudijan će u povodu trećeg konzulata počastiti cara Honorija istom mitološkom usporedbom, premda taj u stvarnosti nije imao puno zajedničkog s legendarnim ratnikom.⁴⁴³ Svojevrsan odraz pjesničkih metafora prepoznajemo i na predmetima od srebra, primjerice, na jednom od najvećih pladnjeva (*Achillesplatte*) iz ostave u Kaiseraugstu (sl. 148). Potpis majstora Pauzilipa iz Soluna vrlo ga vjerojatno dovodi u vezu s carskom radionicom, a možda i carskom narudžbom, kako predlaže Victorine von Gonzenbach: „Naručitelj pladnja je osoba koja je dobro upoznata s dvorskom kulturom, dvorskim ukusom i tendencijama koje su prisutne u grčkom dijelu Carstva“.⁴⁴⁴ Zanimljiv je odabir epizoda iz junakova života: dok je na obodu pladnja ciklus djetinjstva i odrastanja, u središnjem medaljonu je prikaz Ahileja na otoku Skiru, odnosno, trenutak kada se junak, skriven među Likomedovim kćerima i odjeven u ženske halje, na zvuk vojničke trube razotkriva pred Odisejem i Grcima (sl. 149). Ista epizoda prisutna je na jednom pladnju iz ostave znane kao Seusovo blago; pladanj, doduše, nije potpisan, ali bi također mogao imati carski pedigree. Ako su

149. Ahileja je na dvor kralja Likomeda poslala majka Tetida kako bi ga spasila od smrti pod Trojom. No, Odisejeva varka, koji zapovijedi grčkim vojnicima da zatrube na uzbunu i tako izazovu Ahileja da pograbi oružje, osujetila je njezin plan. Tema je prisutna i u ranijoj umjetnosti (vidi sl. 42), ali je posebno česta u kasnijim stoljećima, kada junakova divlja i ubojita narav ustupa mjesto novoj vrsti heroja.



novije interpretacije tzv. Scipionova štita točne, tada i na tom pladnju – koji je sa svojih 70 cm u promjeru jedan od najvećih poznatih – treba prepoznati Ahileja i scenu odvođenja Briseide.⁴⁴⁵

Općenito je Ahilej jedan od najdugovječnijih motiva u antičkoj umjetnosti. Osim na sarkofazima, posebno je omiljen u kontekstu aristokratske kuće; nalazimo ga na brojnim podnim mozaicima, od Sirije na istoku do Španjolske na zapadu, od kojih su mnogi datirani u 4. i 5. stoljeće. Od reprezentativnih predmeta iz toga vremena, tu su okrugla *mensa* iz Kapitolijskih muzeja u Rimu, ukrašena ciklusom koji po izboru epizoda podsjeća na pladanj iz Kaiseraugsta, te brončana oplata kola, znana kao *Tensa Capitolina*, s ciklusom od dvanaest epizoda iz junakova života, koje se miješaju s prikazima dionizijskoga tijasa (*thiasosa*) i Venere. Ne smijemo zaboraviti ni predmete od keramike, ponajviše iz Sjeverne Afrike, koji pokazuju da je interes za Homerovog junaka raširen i izvan uskog kruga aristokratske elite.⁴⁴⁶ Nema sumnje da se uz Ahileja u kasnoj antici – kao i uz ostale *božanske muževe* – vezuje neka vrsta kulta. Zabilježen je 375. godine u Ateni i to u Partenonu, a spominje se čak i u narednom stoljeću (unatoč carskim zabranama).⁴⁴⁷ Ipak, niti

sporadični primjeri kulta – malobrojna publika svjedoči da je riječ o nostalgичnom pokušaju i literarnoj tvorevini – niti ikonografija Ahilejeva ciklusa u kasnoantičkoj umjetnosti ne upućuju neminovno na vjersku pripadnost naručitelja ili protukršćansku propagandu. Umjesto toga, legendarni se junak nameće kao uzor vrline i filozofski ideal ispravnog života okrenutog djelovanju, što ne proturječi kršćanskome moralu. U prilog tome govore i promjene u ciklusu koji je doživio određene moralne preinake u odnosu na ranija stoljeća; dok su nekoć prevladavali ratnički podvizi – pri čemu je do izražaja dolazila junakova neobuzdana i divlja narav – u kasnoj antici naglasak je na scenama odrastanja uz mudrog kentaura Hirona, s kojim se Ahilej uči kako tjelesnim vještinama (lov, atletika), tako i filozofiji te umjetnosti.⁴⁴⁸ Ciklus najčešće kulminira boravkom na dvoru kralja Likomeda i junakovim razotkrivanjem u trenutku Odissejeve varke. Premda je ta epizoda otprije poznata u helenističkoj umjetnosti, njezina izrazita popularnost u kasnoj antici sugerira specifično značenje koje nadmašuje atraktivnu likovnu kompoziciju.

Treba li u novim interpretacijama poznatih priča prepoznati postupno prilagođavanje mita drugačijem (kršćanskom) pogledu na svijet?⁴⁴⁹ Razmišljajući o mogućim razlozima promjena u narativnoj strukturi junakova života moramo se prisjetiti da senatska aristokracija – koja je u kasnoj antici, uz cara i carski dvor, najčešći naručitelj umjetničkih predmeta o kojima govorimo – još od Galijenovih reformi sredinom 3. stoljeća ne sudjeluje u zapovijedanju vojskom i da s izostankom vojne karijere slabi i njihova uloga u političkom životu u vrijeme kasnoga Carstva.⁴⁵⁰ Odraz te situacije prepoznajemo na rimskim sarkofazima na kojima je tema bitke s barbarima, popularna u doba Antonina i Severa, postupno nestala do sredine 3. stoljeća. Rijetki poznati primjeri iz kasnijeg razdoblja, kao što je porfirni sarkofag pripisan Konstantinovoј majci Heleni u Vatikanu, podsjećaju na to da je tema vojničke pobjede i trijumfa s vremenom postala isključivi privilegij cara (i carske obitelji).⁴⁵¹ Podatak da na predmetima od srebra u 4. stoljeću gotovo da i nema prizora ratovanja, ne mora nas iznenaditi, jer je njihova namjena uvjetovala drugačiju vrstu ukrasa. No, činjenica da su izostali čak i mitološki dvoboji – koji su jedna od omiljenih tema u arhaiskoj i klasičnoj umjetnosti – ne može biti sasvim slučajna. Klasični junak – za Jacoba Burckhardta on je sinonim za *element sile* koji dominira u ranijoj grčkoj kulturi – ustupio je mjesto novoj vrsti heroja; na djelu je „heroizacija putem kulture“, reći će Henri-Irénée Marrou, koji je



Slika 150. Sarkofag s Dobrim pastirom i orantom, sredina 3. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano

Dobri pastir i orant po sredini pročelja sarkofaga upućuju na kršćansko tumačenje, ali oba su motiva prisutna i u tradicionalnoj zagrobnoj ikonografiji. Prikaz pokojnika koji čita, okružen dvojicom filozofa (lijevo), te pokojnice uz koju stoji još jedna ženska figura, vjerojatno Muza, svrstavaju sarkofag u tradiciju tzv. „scene čitanja“ (*Leseszene*) ili filozofskog razgovora (vidi sl. 2). Obje teme, međutim, mogle su biti tumačene u svjetlu kršćanskog nauka.

u idealu prosvjetljenog čovjeka, „čovjeka od Muza“ (*Mousikos aner*) prepoznao jedan od dominantnih kulturnih obrazaca kasnoantičke elite.⁴⁵²

LJUBITELJ MUZA

Kontinuitet mitoloških tema u kasnoj antici nije, dakle, neminovno iskaz religijskog uvjerenja, kao što to neće biti niti obnova mitoloških tema u umjetnosti renesanse; on je prije svega pokazatelj da je klasična kultura shvaćena kao sinonim za vrijednosti aristokratskog načina života. Naglasak na simbolima te kulture prisutan je kako u tradicionalnom, tako i u kršćanskom dekoru. Krist će u drugoj polovici 4. stoljeća najčešće biti prikazivan poput antičkoga filozofa među učenicima, kao što je bio slučaj na sarkofagu u Milanu ili onome biskupa Konkordija u Arlesu. Vidjeli smo i da je tema pedagoga i filozofske poduke – uz neizostavne Muze – jedna od najčešćih na *Lebenslauf* sarkofazima, na kojima ponajbolje dolazi do izražaja idealizirani doživljaj života (*un vécu idéalisé*) kasnoantičkoga čovjeka (sl. 150). Dirljiv primjer tog ideala je nadgrobni mozaik iz Salone u Arheološkom muzeju u Splitu, na kojemu je pokojni dječak prikazan kao mali filozof, u togi i sa svitkom u ruci, simbolom učenosti (vidi sl. 113).⁴⁵³ Jednom rječju, 4. stoljeće nam se ukazuje kao vrijeme *božanskih učitelja i ljubitelja Muza*.

Ako se i jesu razlikovali po pitanjima religije, pogani poput Simaha i Nikomaha s jedne, te kršćanski aristokrati poput Auzonija, Paulina iz Nole ili Sidonija Apolinara s druge strane, dijelili su isti ideal klasične kulture.⁴⁵⁴ Svi su oni bili dio istoga društvenog kruga, često rodbinski povezani, i u familijarnim motivima znali su prepoznati simbole pripadnosti svojoj klasi i svijetu rimskih vrijednosti (*Romanitas*). U tom je krugu ponovo došla do izražaja sposobnost prilagodbe rimske kulture novim izazovima. Na području književnosti, susret dvaju svjetova doveo je do nastanka novih, hibridnih književnih vrsta – biblijski ep ili vergilijanski *cento* – koje su bile popularne među pokrštenim aristokratima. Sredinom 4. stoljeća, Faltonija Beticija Proba, ugledna rimska dama s književnim pretenzijama, žena gradskog prefekta koji je poganin, piše jedno takvo djelo (*Cento vergilianus de laudibus Christi*) s namjerom da slavi „Kristove svete darove koje je najavio Vergilije“.⁴⁵⁵ Znakovita je recepcija Probina djela među njezinim suvremenicima i može nam pomoći shvatiti prirodu odnosa prema naslijeđenim vrijednostima: u predgovoru, koji je netko naknadno pridodao njezinoj poemi, nepoznati štovatelj uzvisuje autoricu preko svake mjere, tvrdeći da je Vergilija promijenila nabolje (*Maronem mutatum in melius*).⁴⁵⁶ Sv. Jeronim, taj veliki poznavatelj klasične kulture i jetki kritičar rimske elite, bio je manje blagonaklon, pa je slične pokušaje nazvao „dječjim besmislicama, igrom šarlatana koji misle da su stručnjaci za Sveto pismo“.⁴⁵⁷ Istina, kada Jeronim rogobori protiv navika pokrštene rimske aristokracije – u tome nas može podsjetiti na svoga suvremenika, povjesničara Amijana Marcelina – onda moramo sumnjati koliko na vjerske, toliko i na klasne razloge njegova nezadovoljstva: „Ne čujem ljude koji posjeduju raskošne knjige da se hvale dobrim poznavanjem njihova sadržaja, ali zato ih čujem kako se hvale da su ispisane u zlatu“.⁴⁵⁸ Ali, ni Jeronimove zajedljive primjedbe, niti pokušaj cara Julijana da kršćane udalji od klasične kulture zabranjujući im podučavanje gramatike i retorike, nisu imali trajne posljedice na približavanje starog i novog: crkveni povjesničar Sokrat (Skolastik) kaže da su 362. godine, bez sumnje kao odgovor na Julijanove diskriminirajuće zakone, otac i sin Apolinar – jedan je gramatičar, drugi retor – sastavili kršćansku gramatiku, pretvorili Petoknjižje i druge knjige Staroga zavjeta u epski stih, a Novi zavjet preoblikovali u formi platonističkog dijaloga!⁴⁵⁹ Sedulije u vrlo popularnoj i utjecajnoj poemi *Paschale Carmen* (između 425–450), biblijskoga Boga naziva „gromovnikom“ (*tonans*) – atribut koji Vergilije redovito koristi za Jupitera.⁴⁶⁰ Slični literarni podvizi puno bolje ilustriraju

duh vremena od anakronih pokušaja posljednjega poganskog cara da sukob među religijama pretvori u sukob među kulturama, zbog čega je zaslužio prijekor i od njemu inače sklonog Amijana Marcelina.⁴⁶¹ U tom zatvorenom i bogatom društvu nije bilo značajnijeg prekida između poganske prošlosti i kršćanske sadašnjosti, pa tako ni potrebe da se helensko učenje suprotstavlja *galilejskom praznovjerju*, kako je to pokušao isprovocirati Julijan.

U umjetnosti, mitološke teme i motivi mogli su bez puno razmišljanja biti prihvaćeni kao ilustracije klasične literature ili likovni ekvivalent metaforama kojima su obilovala djela suvremenih pjesnika; dobar primjer takvog odnosa je srebrna toaletna škrinjica iz ostave nađene na Eskvilinu u Rimu, datirana u treću četvrtinu 4. stoljeća.⁴⁶² Iz natpisa (*Secunde et Proiecta vivatis in Christo*) doznajemo ime mlade žene (Projekta) koja je zajedno sa suprugom prikazana u lovorovom vijencu na poklopcu škrinjice, kao i to da su oboje kršćani. Ikonografija škrinjice povezana je s ritualima vjenčanja i aristokratskog života; prizori odišu realističnošću koja je obilježila kasnoantičke prikaze gozbe ili lova. S prednje strane, po sredini, vidimo mladu u trenutku toalete; ona je u sjedećem položaju, frontalno okrenuta promatraču, zabavljena proučavanjem ovalne kutijice u svojoj lijevoj ruci. S lijeva i s desna – prikaz se nastavlja na bočnim i stražnjoj strani škrinjice – pristupaju joj sluškinje, donoseći različite predmete, među kojima prepoznajemo posude nalik na one pronađene u eskvilinskoj ostavi. Ponovo smo suočeni sa slikama unutar slika, koje ukazuju na stvarno posjedovanje i na stvarne osobe, odnosno, na potrebu za isticanjem bogatstva i načina života. Lukovi s naizmjenice trokutastim i polukružnim završecima nagoviještaju zatvoreni, dvoranski prostor i zajedno s tordiranim stupovima mogu podsjetiti na arhitekturu sarkofaga „na stupove“ iz sredine 4. stoljeća (primjerice, na sarkofagu Junija Basa). Na stražnjoj strani poklopca ponovo vidimo mladu, sada sa slugama koji nose različite predmete (škrinje?), možda djevojčin miraz ili vjenčane poklone. Građevina s karakterističnim kupolastim elementima ispred koje se nalaze odgovara prikazu velikih ladanjskih vila, posebice na sjevernoafričkim mozaicima (vidi sl. 10), ali scena može podsjetiti i na Amijanov opis rimske aristokracije pri odlasku u terme, u pratnji velikog broja bučnih robova koji su pažljivo raspoređeni, kao da je riječ o „vojnoj formaciji“.⁴⁶³ No, posebno je zanimljiv prikaz nage Venere na poklopcu škrinjice, točno iznad scene toalete, što jasno govori o namjeri identifikacije

mlade kršćanke s antičkom božicom ljubavi. Ona sjedi u školjci, na pjeni valova i promatra se u ogledalu, imitirajući gestu rimske matrone; okružena je morskim kentaurima na čijim leđima jašu eroti, a prizor upotpunjuju dvije neregide na morskim čudovištima (*ketos* i hipokamp) na bočnim stranicama poklopca.

Projektin slučaj nije usamljen. Slaveći bračnu vezu cara Honorija i Marije – oboje su kršćani – Klaudijan također poseže za opisom Venerine toalete, koji podsjeća na prikaz na škrinjici.⁴⁶⁴ U rimskoj likovnoj tradiciji dobro nam je poznata navika poistovjećivanja s mitološkim junakom ili božanstvom, pa je u tom smislu i odabir najljepše među božicama na predmetima namijenjenima ženskoj toaleti logičan izbor. Tip Venere *Anadiomene* s popratnom morskom ikonografijom dominantan je način njezina prikazivanja u kasnoj antici, kako u umjetnosti tako i u književnosti.⁴⁶⁵ Nešto što je još do nedavno moglo izgledati blasfemično svakom studentu ranoga kršćanstva nije izoliran slučaj u svijetu rimske aristokracije 4. stoljeća; to su pokazatelji specifičnog fenomena koji Peter Brown opisuje kao „neistraženo granično područje“ između klasične kulture i kršćanstva.⁴⁶⁶ Otprilike istovremeno kada i Projektina škrinjica nastali su oslici u katakombi ispod *Via Latina* u Rimu, gdje su u istoj (obiteljskoj?) grobnici, jedne nasuprot drugih, prikazane biblijske i mitološke teme. Prema Williamu Tronzu, to je jedan od najvažnijih primjera rimskoga slikarstva u 4. stoljeću, iz čega možemo zaključiti da i naručitelji koji su dali oslikati grobnicu pripadaju višim društvenim krugovima.⁴⁶⁷ Zanimljivo je da se program njezinih oslika i dalje veže poglavito uz čuda – Mojsijeva, Kristova i Heraklova (sl. 151) – i to u trenutku kada je kršćanska ikonografija na sarkofazima napravila odlučujući iskorak prema drugim temama. Možemo, dakako, nagađati da pomiješana ikonografija ukazuje na neku vrstu namjernog sučeljavanja, oslikanu polemiku među kršćanima i poganima; no, čini se da to prije svega znači da prijelaz iz staroga u novo nije uvijek bio ni krvav, niti trenutak, kako su mnogi mislili, i da je omogućavao specifične kombinacije tema različitog podrijetla. To također baca novu sliku na primjere mitološke ikonografije na spomenutim predmetima od srebra i bjelokosti. Ne smijemo, naime, zaboraviti da se proces kristijanizacije morao odvijati ne samo na razini države i društva u cjelini, već i unutar pojedinačnih obitelji, koje su vrlo često bile miješane u religijskom smislu.⁴⁶⁸

Jednoj od njih pripadao je, bez sumnje, i Valentin, za kojega je kaligraf Filokal 354. godine izradio poznati kodeks-kalendar koji se

Slika 151. Rim, katakombe ispod Via Dino Compagni (Via Latina), sredina 4. st.

Među dominantno kršćanskim oslicima u katakombama ispod ulice *Dino Compagni* (Via Latina) u Rimu, našlo se mjesta i za Heraklove poslove (ovdje sa zmajem u vrtovima Hesperida). Ciklus je mogao biti doživljen kao poganski odgovor na Kristova čuda na obližnjim zidovima, ali nije isključeno da je u atmosferi „mekog kršćanstva“ mitološki junak mogao utjeloviti poganski tip Krista, kao što je bio slučaj sa starozavjetnim figurama na zidovima iste grobnice.



sačuvao u fragmentima te u kasnijim, srednjovjekovnim i renesansnim kopijama. Ime Furijskog Dionizija Filokala spominje se u jednom epigramu pape Damaza (366-384), gdje ga se opisuje kao papina „prijatelja i štovatelja“ (*cultor et amator*); o naručitelju kalendara Valentinu ne znamo ništa, ali karakteristična posveta (*Floreas in Deo*) upućuje na to da je kršćanin.⁴⁶⁹ Filokalov kalendar od posebnog je značenja jer pokazuje da se sredinom 4. stoljeća vrijeme u Rimu ravna usporedno prema staroj, poganskoj i novoj, kršćanskoj tradiciji. Više od bilo kojega drugog dokumenta ili predmeta, kalendar omogućava uvid u organizaciju života u gradu i pokazuje kako je tradicionalna rimska sposobnost prilagodbe i asimilacije „olakšala kristijanizaciju i kontinuitet aristokratske kulture u kršćansko doba“.⁴⁷⁰ Mjeseci, naravno, i dalje nose imena božanstava (*Januarius*, *Februarius*, *Mars*, *Aprilis*, *Maius*, *Junius*) ili careva (*Julius*, *Augustus*); dane tjedna su Rimljani, pak, postupno poistovjetili s planetima (*Luna*/ponedjeljak; *Mars*/utorak; *Merkur*/srijeda; *Jupiter*/četvrtak; *Venera*/petak; *Saturn*/subota; *Sol*/nedjelja). Ilustracije u

kalendaru isključivo su poganskog karaktera (Veneralijske za travanj; Izidin svećenik za studeni; Saturnalijske za prosinac);⁴⁷¹ osim njih, tu su obavezni prikazi vladara – cara Konstancija i njegova rođaka, Cezara Gala.⁴⁷² Kršćanski su motivi u potpunosti izostali, kao što su izostali i na Projektinoj škrinjici. U svemu ostalom, međutim, ravnoteža između starog i novog u Filokalovom kalendaru potpuna je i on predstavlja gotovo idealan primjer vjerskog suživota u Rimu sredinom 4. stoljeća.⁴⁷³ Na to upućuju tradicionalni vjerski festivali, posvećeni olimpskim i istočnjačkim bogovima, te rođendani (*natales*) diviniziranih careva, u povodu kojih se organiziraju igre (*circenses* / *ludi*).⁴⁷⁴ Kalendar usporedo donosi i popis kršćanskih blagdana kao što su Rođenje (Božić), Uskrs ili Duhovi, te svetkovine svetaca i biskupa (*depositio martyrum* / *depositio episcoporum*), koje su prigoda za hodočašće i odavanje počasti na njihovu grobu.⁴⁷⁵

Slični primjeri suživota poganskih i kršćanskih motiva tijekom 4. stoljeća brojni su i javljaju se u svim medijima, diljem Carstva: na podnom mozaiku iz vile u Hinton St. Mary (Engleska) prikazani su Krist i mitološki junak Belerofont na krilatom konju Pegazu, svaki u svom medaljonu; u nedalekoj vili u Framptonu slučaj je još zamršeniji utoliko što je kristogram (naknadno?) umetnut u mozaik s prikazom Belerofonta, Neptunove (Oceanove?) maske i Dioniza na panteri. Kako interpretirati takve slučajeve? Je li posrijedi fenomen religijskog sinkretizma, za koji u kasnoj antici nalazimo mnoštvo primjera, ili trebamo govoriti o raširenoj pojavi *vjerske ravnodušnosti* i ljudima koji prihvaćaju kršćanstvo iz pragmatičnih razloga (jer tako kaže car)?⁴⁷⁶ No, fenomenu možemo pristupiti i s druge strane: pojava izoliranih kršćanskih motiva – koji su mogli biti naknadno umetnuti u već postojeći dekor – mogla je biti dovoljna da mitološkim mozaicima udahne novo značenje, u duhu kršćanske poruke borbe dobra protiv zla i kontrole nad silama prirode i zemaljskim strastima.⁴⁷⁷ Možemo se također zapitati nije li i Belerofont jedan od mitoloških junaka koji – poput Herakla u grobnici na *Via Latina* – predstavlja neku vrstu Kristova prethodnika, kao što je to uobičajeno u tipološkoj metodi s figurama iz Staroga zavjeta? Raširenost metode u kršćanskoj ikonografiji zasigurno je mogla dovesti do takvih pokušaja.⁴⁷⁸ Na nekim mjestima moramo voditi računa i o utjecaju *carske mistike*, koja je u ovom razdoblju vjerskog previranja prisutnija više negoli ikada prije. Tako je umetanje krizmona u mitološki mozaik u Framptonu možda trebalo podsjetiti na dinastijski simbol i lojalnost prema (sada kršćanskom) caru, koji je glavni jamac da će bogatstva prirode, na koja aludiraju mozaici

(životinje i personifikacije godišnjih doba u Hinton St. Mary; Dioniz, Neptun i morski svijet u Framptonu), uvijek biti na raspolaganju njegovim podanicima. Uostalom, Belerofont koji ubija Himeru formalno podsjeća na prikaz trijumfirajućeg cara na konju (vidi sl. 135), pa gornju interpretaciju možemo proširiti i na alegoriju carske nepobjedivosti općenito. Tomu u prilog govori činjenica da je motiv omiljen na predmetima koji imaju veze s vojskom: remenim kopčama, konjskoj opremi i brončanim oplatama drvenih škrinjica koje su čest prilog u grobovima, poglavito u Panoniji.⁴⁷⁹ Njihova tipska ikonografija pokazuje ista obilježja kao i ona na spomenutim primjerima iz Engleske: to su proizvodi kulture provincijskog sinkretizma u kojemu se klasična tradicija miješa s elementima lokalnog podrijetla i naznakama još nedovoljno afirmiranog kršćanstva.

Takvi kombinirani mitološko-kršćanski prikazi nastavljaju se i u idućim stoljećima, kako na rubovima, tako i u središtu Carstva.⁴⁸⁰ Sudeći prema nalazima u grobovima, u Egiptu se tijekom 5. i 6. stoljeća izrađuju mitološke tkanine jednako kao i one ukrašene kršćanskim scenama. Jedan takav nalaz sugerira da je isti vlasnik mogao posjedovati i jedne i druge, baš kao što je pjesnik Nono u 5. stoljeću (također u Egiptu) mogao biti autor velikog spjeva o Dionizu (*Dionysiaca*) i jednako ambiciozne biblijske epike.⁴⁸¹ Dakako, ne treba sumnjati da je među aristokracijom i dalje bilo uvjerenih pogana koji su odbijali ići u korak s vremenom i umjesto toga nalazili zadovoljstvo „ne u pisanju novih povijesti, već u kopiranju starih, rješavajući probleme koji nemaju veze sa sadašnjošću, komentirajući Vergilija i druge klasike...“.⁴⁸² Možemo pretpostaviti da su takvi bili vlasnici raskošne vile u mjestu Nea Papos na Cipru, koja je početkom 5. stoljeća ukrašena lijepim polikromnim mozaikom sa scenama iz Dionizova života.⁴⁸³ Zanimljivo je, međutim, da je mitološka naracija i ovdje donekle izmijenjena u odnosu na tradicionalnu ikonografiju, pri čemu su u drugi plan gurnute iracionalne sile koje obično prate Dionizovu neobuzdanu narav i ekstatičnu prirodu kulta. Nema više pijane povorke, lascivnih satira i putenih bakantica; umjesto toga, bog je prikazan kao dijete u krilu majke – sličan malome Kristu u Marijinu krilu – ali je dobio tipične carske attribute, kao što su purpurni plašt i aureola oko glave.⁴⁸⁴ To je još jedan dokaz kako mitološki sadržaj u kasnoj antici – bez obzira na istinsku opsjednutost vremena tradicijom – nije ostao na razini slijepog ponavljanja naslijeđenih formula; umjesto toga, na djelu je *socijalizacija mita*, uvjetovana prilagodbom novim okolnostima, ali i novim medijima i tehnikama. Kršćanska umjetnost prolazi kroz slične promjene: go-

tovo istovremeno s ciparskim Dionizovim mozaikom nastaje prikaz Krista – *Dobroga pastira* u mauzoleju Gale Placidije u Raveni (vidi sl. 100): i on je odjeven u bogatu, zlatom izvezenu tuniku i ima purpurni plašt prebačen preko bokova, a u ruci kraljevsko žezlo u obliku križa. Bogovi su odjenuli carevo novo ruho.



Iz gornjih primjera proizlazi da kontinuitet mitoloških slika u kasnoj antici najbolje možemo objasniti njihovom ulogom u stalnoj potrebi obnavljanja helenističko-rimske civilizacijske matrice, što posebno dolazi do izražaja u dekoru aristokratskog doma. Bez obzira na ubrzano pokrštavanje, koje je najvećim dijelom dovršeno do početka 5. stoljeća, rimska elita još dugo se neće odreći klasičnog repertoara koji je dio njihova identiteta. Za mladu Rimljanku Projektu vjerojatno nije bilo nikakve nedosljednosti u afirmaciji kršćanske vjere s jedne i identifikaciji s božicom ljubavi na toaletnoj škrinjici s druge strane; uostalom, rimske matrone kojima je sada i sama pripadala činile su to stoljećima! Bila je to tradicionalna, prigodna formula i uključivala je erotsku komponentu, za koju nije bilo ekvivalenta u kršćanskoj ikonografiji. No, prije svega, mitološke usporedbe i aluzije na materijalno bogatstvo trebale su ukazati na sve blagodati koje su stajale na raspolaganju mladoj aristokratkinji i na zemaljska dobra kojima je bila okružena. Jednako tako je Trebije Just u svojoj grobnici ponosno dao istaknuti statusne simbole pri-skrbljene za života, a Seuso na svome pladnju poželio ovjekovječiti omiljenog konja.

Ali, bio je to labuđi pjev; kraj staroga svijeta bio je blizu. Goti su katastrofalno porazili rimsku vojsku kod Adrianopola u Trakiji (378), a valovi barbarskih naroda prelili su se preko *limesa* na Rajni (407), označivši kraj jedinstvenoga Rimskog Carstva i raspad centralne vlasti u zapadnome dijelu. Ako rat i ratovanje nisu imali dominantno mjesto u umjetnosti toga doba, kao što je bio slučaj u arhaiskoj i klasičnoj umjetnosti te u vrijeme velikih careva, to nije zato jer ga više nije bilo ili zato jer je kršćanstvo uspjelo svijetu nametnuti kulturu mira. U kasnome Carstvu rat je postao isključivo obaveza cara i vojske; u njemu nije sudjelovala čitava zajednica (kao u vrijeme polisa), niti senatska aristokracija (kao u vrijeme Republike i ranoga Carstva), već profesionalna vojska koja se sve više sastojala od unovačenih barbara. Iz tog je kruga s vremenom izrasla nova, ratnička aristokracija, koja je svoj položaj zahvaljivala

Poslika: Rim,
Konstantinov
slavoluk, detalj
ukrasa

Krilata Viktorija sa
znakom pobjede
u rukama i genij
godišnjega doba s
grozdom u ruci, nad
središnjim prolazom
Konstantinovog
slavoluka u Rimu,
podsjećaju na dvije
najvažnije zadaće
rimskoga cara, a to
su obrana granica
i garancija obilja.
Briga za osiguranjem
kontinuiteta
opsesivno se
ponavlja, sve do
kraja Carstva, na
kasnoantičkim
spomenicima.

vojnoj službi.⁴⁸⁵ Jedan od takvih mogao je biti Seuso, koji je za svoju službu bio nagrađen lijepim srebrnim pladnjem, simbolom društva kojemu je sada i sam pripadao. U svakom slučaju, uzor klasičnog heroja-ratnika nije više odgovarao stvarnosti, niti ambicijama mladoga, obrazovanog Rimljanina koji se nakon 313. godine sve češće odlučivao i za crkvenu karijeru. Među brojnim profesionalnim vrludanjima o kojima govori sv. Augustin u *Ispovijestima*, on nikada ne spominje vojničku karijeru kao mogući izbor.⁴⁸⁶ Iz kasnoantičke umjetnosti nestali su i prikazi ritualnog ubijanja životinja – kakav smo mogli vidjeti na Tiberijevoj čaši iz Boscorealea (vidi sl. 136) – dobrim dijelom, dakako, pod utjecajem prokršćanskih zakona, ali i uslijed općeg zazora od krvavih žrtava. Zanimljivo je također da, nakon što su predstavljale popularan motiv u umjetnosti 3. stoljeća – posebno na afričkim mozaicima – rijetko nailazimo na borbe gladijatora ili na slavljenje gladijatora kao atletskog ideala.⁴⁸⁷ Čini se da je iz istih razloga i Ahilej prestao biti Homerov neobuzdani ratnik te je prerastao u simbol novoga, drugačijeg junaka; zbog toga su u kasnoantičkim ciklusima njegova života mogli izostati ratnički podvizi, ali ne i prikaz lova. Ratna stvarnost, koju je na svojoj koži osjetilo stanovništvo pograničnih pokrajina, a koja će uskoro zakucati i na vrata Rima, nije imala mjesta u *najboljem od svih mogućih svjetova* ili barem ne u dekoru društvene elite, koji je bio osmišljena iluzija takvog svijeta. Njegov predstavnik je onaj Sabinijan, koji je u doba Amijana Marcelina, zahvaljujući položaju i bogatstvu, postavljen za vojnog zapovjednika; to je „sasvim sigurno vrlo bogat starac“, kaže Amijan, „ali nikakav ratnik... Sposoban možda da podnese dobru zabavu, ali ne i vrevu bitke“.⁴⁸⁸ Sudbina Carstva sada je dobrim dijelom bila upravo u rukama takvih ljudi.

Kratak pregled jedne specifične likovne produkcije, po svojoj prirodi konzervativne i okrenute tradiciji, pokazuje da novo doba nije započelo zabranama, već suživotom i nadmetanjem. Jednako kao i mit, kršćanstvo se postupno prilagođavalo situaciji, nastojeći pokazati da je *staro* samo podloga, priprema za inauguraciju novog doba – *Christiana tempora*. „Što Horacije ima s psalmima, Vergilije s evanđeljima, Ciceron s Pavlom?“, mogao je vikati sv. Jeronim, ali, koliko god se trudio, nije uspijevao iz glave izbiti istog tog Cicerona, koji ga je proganjao u snovima.⁴⁸⁹



Bilješke

- ¹ Iz preambule proglasa koji je Konstantin izdao nakon pobjede nad Licinijem 324. godine (prema: A. H. M. Jones, *Constantine and the Conversion of Europe*, Toronto, 1978, 117).
- ² Galerijev proglas donosi Laktancije (*Lact. Pers.* XXXIV).
- ³ *Ibid.* LXIV.
- ⁴ *Prud. Cathem.* IX, 28.
- ⁵ Usp. Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 77-79. Dugotrajnu, katkad žučnu polemiku ponajbolje sažima Fergus Millar: „Treba se nadati da više nije potrebno ulaziti u raspravu o tome je li Konstantinovo preobraćenje doista bilo autentično“ (*The Emperor in the Roman World*, New York, 1992, 580, bilj. 23). O tome da je Konstantin vrlo brzo nakon pobjede nad Maksencijem 312. godine bio odlučan u namjeri da sudbinu Carstva veže uz Rimsku Crkvu vidi M. Edwards, „The Constantinian Circle and the Oration to the Saints“, u: M. Edwards, M. D. Goodman i S. R. F. Price (ur.), *Apologetics in the Roman Empire*, Oxford, 1999, 251-276. Novija, uravnotežena procjena povijesne važnosti prvoga kršćanskog cara može se naći u nedavno objavljenoj knjizi francuskog povjesničara P. Veyna, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2007. O Konstantinu, Kristu i kršćanskoj umjetnosti vidi J. G. Deckers, „Constantine the Great and Early Christian Art“, u: *Picturing the Bible*, 87-109.
- ⁶ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 11. Već 315. godine, međutim, nailazimo i na seriju medaljona sa znakom krizmona na Konstantinovu šljemu (*Picturing the Bible*, sl. 62).
- ⁷ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 74.
- ⁸ Sredinom 4. stoljeća Firmik Materno opisuje uskrslag Krista sa zrakastom krunom i na četveropregu, baš kako je prikazan u mauzoleju ispod Sv. Petra (*Firm. Mat. Err. prof. rel.* XXIV, 2, 4). O prijenosu solarnih atributa na Krista u kršćanskoj egzegezi tijekom 4. st. vidi B. Kühnel, „Crosslike Compositions and Crosses“, u: *Boreas*, 17 (1994), 159-169. Isti se motiv javlja i na mozaičnom podu sinagoge u Hamat Tiberijadi, datirane na početak 4. stoljeća, ali Helije ovdje ima attribute rimskoga cara (*Age of Spirituality*, kat. br. 342).
- ⁹ Iv. 8, 12.
- ¹⁰ *Liber II*, 9, 2 (*De nativitate Domini et maiestate*); prema: F. J. Dölger, „Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des Bischofs Zeno von Verona“, u: *Antike und Christentum*, VI (1940), 1-2.
- ¹¹ *Hist. Ecc.* VI, 36, 3.
- ¹² *Ibid.* VII, 10, 3-4.
- ¹³ *Lact. Pers.* X, 2 i XII, 3.
- ¹⁴ *Hist. Ecc.* X, 2, 1.
- ¹⁵ Euzebij kaže da su vrata nove bazilike u Tiru imala „urezane ukrase“, ali ih pobliže ne opisuje (*Hist. Ecc.* X, 4, 41; *Vita Const.* III, 25-42); možemo samo nagađati da su bila slična kasnijim drvenim vratnicama Sv. Sabine u Rimu ili onima iz crkve Sv. Ambrozija u Milanu.
- ¹⁶ Različiti autori nude različite brojke; u doba Konstantina procjene se kreću oko 10-15% stanovništva Carstva. MacMullen smatra da su oko 400. godine kršćani još uvijek u manjini (*Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 83).
- ¹⁷ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 376-381. Većina Konstantinovih portreta također je načinjena iz reciklirane starije skulpture; usp. R. R. R. Smith, „The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century“, u: *Journal of Roman Studies*, 87 (1997), 181. Čini se da je isti slučaj i s kolosalnim kipom iz Konstantinove (Maksencijeve) bazilike na Rimskom forumu, koji neki istraživači datiraju još u Hadrijanovo vrijeme;

- usp. N. Hannestad, „Porträtskulptur“, u: Demandt i Engemann, *Imp Caesar Flavius Constantinus*, 101.
- ¹⁸ Dioklecijanovu „golemu strast za građenjem“ Laktancije očekivano pripisuje njegovoj tiranskoj naravi i neumjerenosti (*Lact. Pers.* VII, 8). Za pregled javnih radova u Rimu od smrti Marka Aurelija (180) do Dioklecijanove abdikacije (305) vidi A. Daguet-Gagey, *Les opera publica à Rome* (Institut d'Etudes Augustiniennes, Série Antiquité, 156), Paris, 1997.
- ¹⁹ Koch prve sarkofage datira oko 270/280, s time da im broj brzo raste na prijelazu iz 3. u 4. stoljeće (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 226 i dalje); vidi F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940.
- ²⁰ M. F. Hansen uspoređuje heterogenost elemenata različitog podrijetla s odustajanjem od specifičnih pravila klasičnoga stila u kasnoantičkoj umjetnosti (*The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, 2003, 16-17).
- ²¹ Detaljan opis friza na slavoluku u R. R. Holloway, *Constantine and Rome*, Yale Univ. Press, 2004, 36 i dalje.
- ²² McCormick nalazi brojne usporedbe s trijumfalnom povorkom i svečanostima organiziranim u Rimu i Akvileji 238. godine u povodu pobjede nad uzurpatorom Maksiminom (*Eternal Victory*, n. dj., 18-19).
- ²³ Na kovanicama su divinizirani carevi već od vremena Augusta prikazivani na tronu, poput Jupitera. Na spomenicima se bogato ukrašeni carski tron javlja, čini se, prvi put u vrijeme Dioklecijana; usp. A. Alföldi, „Insignien und Tracht der römischen Kaiser“, u: *Mitteilungen des Deutschen archaeologischen Instituts in Rom*, 50 (1935), 126. Alföldi navodi primjer carske porfirne statue iz Aleksandrije (*Aurea Roma*, kat. br. 218). Na gotovo identičnoj katedri, postavljenoj na kočiju, sjedi Galerije prigodom trijumfalnog ulaska u grad na solunskom slavoluku (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 226).
- ²⁴ Isti ukras na Galerijevoj katedri nesumnjivo treba podsjetiti na trijumf nad Perzijancima (Partima). Aluziju na Dioniza („odjeća ukrašena draguljima sa svih strana svijeta, koja mu daje izgled pobjedničkog Dioniza“) koristi početkom 5. stoljeća pjesnik Klaudijan opisujući Honorijev *adventus*; vidi McCormack, *Change and Continuity*, n. dj., 730-731; 738.
- ²⁵ O evoluciji ideje cara na državnim spomenicima u kasnoj antici, vidi E. Mayer, *Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II*, Mainz, 2002, posebno 185 i dalje.
- ²⁶ Mayer, *Rom ist dort, wo der Kaiser ist*, n. dj., 212. M. Bergmann govori „o ritualima konsenzusa“ u odnosima između cara i senata („Konstantin und der Sonnengott“, u: Demandt i Engemann, *Konstantin der Grosse, Kolloquiumsband*, n. dj., 145).
- ²⁷ *Imperium*: suverena vlast sakralne prirode koja uključuje pravo na zapovjedništvo – kako vojno (*imperium militiae*), tako i civilno (*imperium domi*).
- ²⁸ To je tzv. „Veliki Trajanov friz“, u središnjem prolazu i na užim stranama atike (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 220-221; sl. 185-186). Friz vjerojatno potječe s obližnjeg Trajanova foruma, ali ima mišljenja da je dopremljen iz Male Azije, s obzirom na sličnosti s Antoninskim oltarom iz Efeza; usp. Holloway, *Constantine and Rome*, n. dj., 31-32.
- ²⁹ *SHA* I, 26, 3. Treba voditi računa i o drugačijem tumačenju simbola: lav je, kako primjećuje Bernard Andreae, jedan od tradicionalnih simbola smrti, pa tako tema lova na lava u zagrobnom dekoru (poglavito na sarkofazima) ima specifičnu poruku (*Symbolik der Löwenjagd*, n. dj., 12). Jedno od značenja koja najavljuju Hadrijanovu smrt je san u kojem ga je svladao lav (*SHA* I, 26, 10). Medaljoni možda potječu s grobnice Hadrijanova miljenika Antinoja;

- usp. J.-C. Grénier i F. Coarelli, „La tombe d'Antinoüs à Rome“, u: *Mélanges de l'Ecole Française de Rome* (MEFRA), 98 (1986), 217-253.
- ³⁰ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 256-259; za detaljan opis i analizu reljefa vidi I. S. Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York, 1967. Iako slični ciklusi nisu sačuvani, nema sumnje da su bili uobičajeni; usp., primjerice, podatak iz *Carske povijesti* da je car Tacit na „slici od pet dijelova“ bio prikazan u togi, hlamidi i paliju, odnosno, u oružju i lovačkoj odjeći (*SHA XXVII*, 16, 2). Dptih Barberini, sastavljen od pet dijelova, daje naslutiti o kakvoj je slici riječ.
- ³¹ Jedan panegirik iz 307. godine, izgovoren u prigodi Konstantinova vjenčanja s Faustom, navodi da je pobio na tisuće Franaka i dva njihova kralja bacio zvijerima u amfiteatru na veselje puku. Sudeći po tome, Konstantin je u Galiji imao zavidnu vojničku reputaciju, što objašnjava i vjernost vojske. Bijeg s Galerijeva dvora također je dokaz njegove umješnosti (*Lact. Pers.* XXIV, 6-9).
- ³² Na dva Hadrijanova medaljona izvorne glave zamijenjene su portretima Konstancija Klora ili Licinija; usp. Holloway, *Constantine and Rome*, n. dj., 21-22; vidi također J. Elsner, „From the Culture of spolia to the Cult of Relics: the Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms“, u: *Papers of the British School at Rome*, 68 (2000), posebno 163. Portreti Marka Aurelija s reljefnih polja na atici također su prerađeni u Konstantinove, ali su ti kasnije izgubljeni i u 18. stoljeću zamijenjeni novima, rađenim po uzoru na Trajanove; usp. Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 288 i 435. Nedostaju i svi Konstantinovi portreti na frizu iz 315. godine.
- ³³ Za Roberta Turcana to je dokaz više da je rimska službena umjetnost „umjetnost povijesnih prilika“ (*Art Romain*, n. dj., 134).
- ³⁴ Sličnost s Augustovim portretima ističe D. H. Wright, „The True Face of Constantine the Great“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), 493-507. H. P. L'Orange kao uzore navodi Augusta i Trajana (*Das spätantike Herrscherbild von Diocletian bis zu den Konstantin-Söhnen*, Berlin, 1984, 66); vidi također Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., posebno 185-186.
- ³⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 11.
- ³⁶ Na temu inherentnih moralnih kategorija koje antika dovodi u vezu sa specifičnim likovnim stilom, vidi T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, 2004.
- ³⁷ Čini se da je dijadema na kovanicama redovita nakon 325. godine; usp. Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., 177. Lijep primjer je novac kovan u Sisku iz 326/7. (*RIC*, VII, 451, br. 207). Aluzije na Aleksandra, uključujući dijademu, prisutne su i prije Konstantina, na jednoj seriji Galijenova novca; usp. Bergmann, „Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 48.
- ³⁸ Na to upućuje i činjenica da su izrazi poput *instinctu divinitatis* ili *mentis magnitudine*, prisutni u natpisu na Konstantinovom slavlolu, latinski prijevod grčkih termina koje koristi Plutarh pri opisu Aleksandra Velikog, aludirajući na njegov poseban odnos s božanskom silom; usp. Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 216.
- ³⁹ Iz panegirika (*Oratio de laudibus Constantini / Triakontaeterikos*) izgovorenog prigodom tridesete obljetnice Konstantinove vladavine (336), vjerojatno u palači u Konstantinopolu (prema K. M. Setton, *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century*, New York, 1941, 46 i dalje). Euzebije drugdje spominje Konstantinove portrete na kovanicama, koji su možda bili povod za takav opis (*Vita Const.* IV, 15, 1-2).
- ⁴⁰ *Pan. Lat.* VI, 21, 5-6.
- ⁴¹ Smith, *Public Image of Licinius*, n. dj., 184. Vidi također Bergmann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 49-50. Koristan pregled problema s odgovarajućom literaturom u F. Baratte, „Observations sur le portrait romain à l'époque tétrarchique“, u: *Antiquité tardive*, 3 (1995), 65-76.

- ⁴² J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris, 1950, 148; slično i Baratte, *Observations sur le portrait romain*, n. dj., 66. To odgovara teškoćama u identifikaciji vladarskih portreta koji se mogu pripisati vremenu tetrahije. Od oko sedamnaest sačuvanih primjera, samo dva se sa sigurnošću mogu povezati s istom osobom i identificirati, dok ostali pokazuju neujednačenost i varijacije u izradi, što vjerojatno ukazuje na različite centre proizvodnje; usp. Bergmann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 50.
- ⁴³ Konstantin je svoja tri sina još za života proglasio cezarima, uspostavljajući nanovo dinastijski princip nasljeđivanja, što su slijedili i vladari nakon njega (*Vita Const.* IV, 51, 1).
- ⁴⁴ Slavoluk je prepoznatljiv na Peruginovim freskama u Sikstinskoj kapeli. Njegov utjecaj dolazi do izražaja i na Rafaelovim freskama u papinskim ođajama, posebice u prikazu Konstantinove pobjede na Milvijskome mostu i nebeske vizije, za što je Rafael iskoristio jedan od reljefa iz vremena Marka Aurelija kao predložak.
- ⁴⁵ L'Orange, *Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 43; slično Hansen, *Eloquence of Appropriation*, n. dj., 19-21.
- ⁴⁶ Wright, *True Face*, n. dj., 506.
- ⁴⁷ B. Kiilerich, „Formal Shortcomings or a Different *Kunstwollen*: Ritualisation and the Arch of Constantine“, u: C. Blondeau et al. (ur.), *Ars auro gemmisque prior: Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb – Motovun, 2013, 95-103.
- ⁴⁸ Zamjena identiteta već je prisutna na slavoluku koji je Dioklecijan dao podići u Rimu (*Arcus novus*) na zasad neutvrđenom mjestu, ali je tetrahijski portret toliko oštećen, da ga je teško pouzdano identificirati (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 413 i sl. 376).
- ⁴⁹ To je, djelomice, odgovor na uspostavu novog senata u Konstantinopolu i način da se sačuvaju stare privilegije rimske aristokracije; jedan zakon iz 395. godine razlikuje senatore *qui in sacratissima urbe consistent*, od onih koji obitavaju u provincijama; usp. Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 316.
- ⁵⁰ Vidi zanimljiv osvrt na taj problem u O. Hekster, „Coins and Messages: Audience Targeting on Coins of Different Denominations“, u: L. De Blois et al. (ur.), *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*, Amsterdam, 2003, 20-33.
- ⁵¹ Analize ikonografskog programa često previđaju činjenicu da Konstantinov spomenik objedinjuje trijumf i proslavu decenalija, kao što je bio slučaj i sa slavolukom Septimija Severa iz 203. godine; vidi A. Chastagnol, „Aspects concrets et cadre topographique des fêtes décennales“, u: *L'Urbs, espace urbain et histoire* (Ecole Française de Rome, 98), Rome, 1987, 491-507.
- ⁵² Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., 413-417 i 450; za interpretaciju vidi J. Engemann, „Die religiöse Herrscherfunktion im Fünfsäulenmonument Diocletians in Rom und in den Herrschermosaiken Justinians in Ravenna“, u: *Frühmittelalterliche Studien*, 18 (1984), 336-356.
- ⁵³ Umjesto portretnih kipova tetrahara na ostala četiri stupa, Engemann predlaže kipove genija s rogovima izobilja u ruci (*Religiöse Herrscherfunktion*, n. dj., 341); isto tumačenje i kod Kleiner (*Roman Sculpture*, n. dj., 414).
- ⁵⁴ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 399-401; o izvornom identitetu kolosa vidi gore, bilj. 17.
- ⁵⁵ Usp. Deckers, *Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott*, n. dj., 7. Njih je Dioklecijan nesumnjivo prigrlio za vrijeme višegodišnjeg boravka u Egiptu; o carevoj fascinaciji faraonskim Egiptom vidi odličan prikaz u J. Belamarić, *Dioklecijanova palača. Razmatranja o okolnostima utemeljenja i izvornoj funkciji*, diss., Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb 2009.

- ⁵⁶ Uklanjanje Maksimijana podrazumijevalo je i uništavanje njegovih „slika“, odnosno, kipova (*Vita Const.* I, 47, 1).
- ⁵⁷ *CIL* III 3705.
- ⁵⁸ Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 382-385. Usporedba sa scenom suo- vetaurilija na oltaru Domicija Ahenobarba iz posljednje trećine 1. st. pr. Kr. pokazuje izuzetnu trajnost rimskih religijskih rituala i odgovarajućih ikono- grafskih rješenja (*ibid.* sl. 30-31).
- ⁵⁹ Je li to najava svojevrzne kohabitacije između pogana i kršćana u Rimu na- kon 313. godine ili dokaz evolucije poganskih kultova? Znakovito je da su krvave žrtve izostale i na predmetima koje inače odlikuje otvoreno poganski sadržaj, primjerice, na bjelokosnom diptihu Nikomaha i Simaha (vidi niže, str. 321) ili kontornijatima iz druge polovice 4. stoljeća (vidi Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 223 i dalje).
- ⁶⁰ Na Trajanovu stupu scena žrtve javlja se čak osam puta, na stupu Marka Au- relija u tri ili četiri navrata; usp. J. Scheid, „Sujets religieux et gestes rituels figurés sur la colonne Aurélienne“, u: J. Scheid i V. Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne*, Brepols, 2000, 227-242.
- ⁶¹ Usp. Edwards, *Romanitas and the Church of Rome*, n. dj., 203-204. Predlo- žene su, međutim, i druge mogućnosti datacije ovoga Euzebijevog govora, poglavito nakon konačne pobjede nad Licinijem (324); vidi P. Maraval, pred- govor, u: Constantin, *Lettres et discours*, Paris, 2010, xviii i dalje.
- ⁶² *Vita Const.* IV, 24; vidi Ch. Pietri, „La politique de Constance II: un premier „césaropapisme“ ou l’imitatio Constantini“, u: *L’Eglise et l’Empire au IV^e siècle. Entrepreneurs sur l’Antiquité classique*, 34 (Genève, 1989), 113-178.
- ⁶³ Za suvremene izvore vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 39 i bilj. 6. Neki misle da nije riječ o Konstantinovu posjetu Rimu 315. godine, već o onom iz 324. godine; usp. T. D. Barnes, „Panegyric, History and Hagiography in Eusebius’ Life of Constantine“, u: R. Williams (ur.), *The Making of Orthodoxy. Essays in honour of Henry Chadwick*, Cambridge, 1989, 115.
- ⁶⁴ Detaljnije u K. M. Girardet, „Konstantin – Wegbereiter des Christentums als Weltreligion“, u: Demandt i Engemann, *Imp Caesar Flavius Constantinus*, n. dj., 235.
- ⁶⁵ L’Orange, *Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 66.
- ⁶⁶ Euzebije tvrdi da je Konstantin zabranio takvu praksu u vojsci, ali rimski slavoluk je potvrdio da ta naredba potječe iz kasnijih godina (*Vita Const.* IV, 21). Još i nakon pobjede nad Licinijem (324), vojska će pozdraviti Konstan- tina tradicionalnim usklikom: „Konstantine Auguste, neka te bogovi čuvaju!“ (prema: Jones, *Constantine*, n. dj., 173).
- ⁶⁷ Usp. Girardet, *Konstantin – Wegbereiter des Christentums*, n. dj., 235.
- ⁶⁸ O tome više u M. Bergmann, „Der römische Sonnenkoloss, der Konstan- tinsbogen und die Ktistes-Statue von Konstantinopel“, u: *Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft*, Vorträge, 1997, 111-129.
- ⁶⁹ Holloway, *Constantine and Rome*, n. dj., 33.
- ⁷⁰ Čini se da je Septimijev sin Geta prvi od rimskih careva bio prikazan na nov- cu kao Sol; vidi Alföldi, *Insignien und Tracht*, n. dj., 107.
- ⁷¹ *Pan. Lat.* VI, 21, 5-6; car kao Sunce: *ibid.* IV, 5, 1-4.
- ⁷² Usp. M. Bergmann, „Konstantin und der Sonnengott“, u: Demandt i Enge- mann, *Konstantin der Grosse, Kolloquiumsband*, n. dj., 143 i dalje.
- ⁷³ Nakon pobjede na Milvijskome mostu Konstantin daje kovati novac s legen- dom *virtus exercitus Gallicani*; usp. R. Egger, „Das Labarum. Die Kaiserstan- darte der Spätantike“, u: *Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 234 (1960), 11 i dalje. O udjelu Kelta i Germana u Kon- stantinovom ekspedicijskom korpusu 312. godine vidi MacMullen, *Corrupti-*

- on and Decline*, n. dj., 201. Za građanski rat između Konstancija i Magnencija, s odlučujućom bitkom kod Murse (351), Piganiol kaže da se vodio „između galske i ilirske vojske“ (*Empire chrétien*, n. dj., 97). O važnosti regionalne pripadnosti rimskih legija, vidi F. L. Sanchez, „Left and Right in Roman Coins of the Fourth and Fifth Centuries A. D.“, u: De Blois, *Representation and Perception of Roman Imperial Power*, n. dj., 36-47.
- ⁷⁴ Za sažeti pregled Euzebijevih djela vidi Pavić, Tenšek, *Patrologija*, n. dj., 172-174; detaljnije ih predstavlja M. Mandac u predgovoru prijevodu *Crkvene povijesti* (Split, 2004).
- ⁷⁵ *Hist. Ecc.* I, 1, 1.
- ⁷⁶ Uravnotežen prikaz često osporavanog teksta u H. A. Drake, „What Eusebius Knew: The Genesis of the Vita Constantini“, u: *Classical Philology*, 83/1 (1988), 20-38.
- ⁷⁷ Dobar, sažet prikaz u J. Picq, *Povijest države u Europi*, Zagreb, 2014, posebno 63-77.
- ⁷⁸ *Praep. Ev.* (prema: *La Préparation évangélique*, Paris, 1974, 118-20); o Augustu kao „utiraču puta“ za trijumf kršćanstva vidi I. Opelt, „Augustustheologie und Augustustypologie“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 4 (1961), 44-57.
- ⁷⁹ *Hist. Ecc.* IX, 9, 5-8; *Vita Const.* I, 12-25;
- ⁸⁰ Chastagnol, *L'évolution du monde romain*, n. dj., 129.
- ⁸¹ Usp. Av. Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1991, posebno 124-127.
- ⁸² Najveći broj poznatih primjera odnosi se na portrete Augusta i članova julijsko-klaudijevske dinastije, što vjerojatno nije slučajno; vidi O. Hjort, „Augustus Christianus – Livia Christiana: Sphragis and Roman Portrait Sculpture“, u: L. Ryden, J. O. Rosenqvist (ur.), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, Stockholm, 1993, 99-112.
- ⁸³ *Ep.* LV (LVIII), 9; slično Ignacije Antiohijski koji početkom 2. stoljeća opisuje „krštenje kao štit, vjeru kao kacigu, ljubav kao koplje, strpljivost kao bojnu opremu“ (*Polyc.* VI, 2). Obojica, dakako, parafraziraju sv. Pavla (*Efežanima*, 6, 13).
- ⁸⁴ Vidi *Empereur dans l'art byzantin*, n. dj.; *idem*, *Christian Iconography*, n. dj., 39 i dalje. Mathews osporava tako snažan utjecaj carske ikonografije na razvoj rane kršćanske umjetnosti (*Clash of Gods*), ali vidi Engemann, *Biblische Themen*, n. dj., posebno 549-550 i bilj. 50.
- ⁸⁵ Treba reći da je takav prikaz Krista izuzetno rijedak, što navodi na pomisao da su rani kršćani bili svjesni opasnosti koja proizlazi iz poistovjećivanja s likom svjetovnog vladara; vidi D. Milinović, „Nec vi nec insidiis, leo et draco: the Lion, the Dragon and the Triumph of Christ“, u: *IKON*, 2 (2009), 53-63.
- ⁸⁶ *Idem*, „Što je vidio Euzebij? Prilozi za poznavanje kršćanske umjetnosti u doba Konstantina“, u: *Histria Antiqua*, 18-2 (2009), 73-79.
- ⁸⁷ Vidi C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire in Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1972, 17; pismo je, međutim, upitnog podrijetla i možda je nastalo tek u vrijeme ikonoklazma u Bizantu (8. st.). Crkveni koncil 787. godine odbacuje Euzebijev autoritet po pitanju svetih slika, navodeći kao razlog sklonost arianstvu; vidi Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife*, n. dj., 25 i dalje.
- ⁸⁸ *Vita Const.* I, 3, 2.
- ⁸⁹ Citat iz Epifanija prema Deichmann, *Einführung*, n. dj., 110. Suprotno ustaljenom tumačenju, Charles-Murray dovodi u pitanje interpretaciju Epifanija kao žestokog protivnika slike (*Rebirth and Afterlife*, n. dj., 31).

- ⁹⁰ Rijetke su moguće usporedbe s kršćanskim skulpturama na bunaru, koje opisuje Euzebij; od sačuvane pune plastike iz tog razdoblja možemo navesti samo skupinu od jedanaest skulptura manjih dimenzija iz Muzeja u Clevelandu, među kojima su Dobri pastir i Jona, ali čiju autentičnost neki dovode u pitanje (*Age of Spirituality*, kat. br. 364-368).
- ⁹¹ *Vita Const.* III, 49.
- ⁹² *Hist. Ecc.* X, 3, 3 (smisao donekle izgubljen u hrvatskom prijevodu).
- ⁹³ Dok Konstantinove graditeljske aktivnosti u Palestini nisu upitne, uloga careve majke pri pronalasku križa spominje se u legendi za koju prvi puta čujemo na samom kraju 4. stoljeća. Hodočasnik iz Bordeauxa, koji je 333. godine posjetio Svetu Zemlju, ne spominje križ, premda pažljivo bilježi najvažnije relikvije koje susreće na svome putu; usp. P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, Paris, 2004, 64 i 66.
- ⁹⁴ Vidi P. Speck, „Urbs, quam Deo donavimus. Konstantin des Grossen Konzept für Konstantinopel“, u: *Boreas*, 18 (1995), 143-173. Prethodna bilješka dovođi u sumnju autentičnost Sokratove napomene (ili njezinu točnost).
- ⁹⁵ Više u Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 137 i dalje.
- ⁹⁶ Iz pisma upućenog caru Konstanciju II. (dvojbene autentičnosti) proizlazi da je križ nađen u Konstantinovo vrijeme. No, jeruzalemski biskup i drugdje u katehetskim tekstovima spominje dijelove križa, koji su „rasprostranjeni po čitavome svijetu“ (Maraval, *Lieux saints*, n. dj., 64, bilj. 8). Jedna od tih relikvija zabilježena je 359. godine u Sjevernoj Africi; vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 42 i bilj. 2.
- ⁹⁷ Tako na jednom sarkofagu iz Vatikana (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 285, 295-6); Petar je često prikazan s križem preko ramena (*ibid*, sl. 284).
- ⁹⁸ Brandenburg, *Ancient Churches of Rome*, n. dj., 137-142. Predaja govori da je car Teodozije prvi dao postaviti veliki ukrašeni križ na Golgotu; možda je prikaz u rimskoj crkvi trebao komemorirati upravo taj događaj. No, isto tako znamo za „zlatni križ obložen dragim kamenjem“ koji je jeruzalemskom biskupu poklonio Teodozije II., zajedno sa sestrom Pulherijom, 420. godine (Maraval, *Lieux Saints*, n. dj., 256); vidi također K. G. Holm, „Pulcheria's Crusade A.D. 421-22 and the Ideology of Imperial Victory“, u: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 18 (1977), 163.
- ⁹⁹ Za interpretaciju vidi Deichmann, *Einführung*, n. dj., 197 i dalje.
- ¹⁰⁰ *Hist. Ecc.* IX, 9, 10.
- ¹⁰¹ *Vita Const.* I, 40, 1.
- ¹⁰² *Min. F. Oct.* XXIX, 6.
- ¹⁰³ *Just. Mart. Apol.* I, 55 (prema: Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 141).
- ¹⁰⁴ Kao i krizmon, i staurogram ima svoju pretpovijest u nekršćanskom kontekstu; vidi E. Dinkler-von Schubert, „CTAYPOC: Vom 'Wort vom Kreuz' (1 Kor. 1, 18) zum Kreuz-Symbol“, u: *Byzantine East, Latin West: art historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton Univ. Press, 1995, 29-38.
- ¹⁰⁵ *Vita Const.* I, 28-29 (Konstantinova vizija) i I, 31 (*labarum* – opis). Polemika oko Konstantinove vizije odveć je opsežna da bismo se njome ovdje bavili. Recimo tek da je interpretacija sna kao pretkazanja budućnosti u to vrijeme uobičajena pojava, čak i među kršćanima.
- ¹⁰⁶ Konstantin je, naposljetku, još jedan u nizu „vojničkih careva“; osim Božje pomoći, ističe vojnu moć kao odlučujuću u obnovi države i uspostavljanju reda (*Vita Const.* II, 65); vidi R. H. Storch, „The Eusebian Constantine“, u: *Church History*, 40/2 (1971), 145-155.
- ¹⁰⁷ Egger upozorava na sličnost XP simbola sa znakovima na štitovima te na keltskim i germanskim amuletima (*Labarum*, n. dj., 8); ukrasni motiv u obli-

ku rozeta na koricama dva bodeža u Arheološkom muzeju u Zagrebu, datiranih u 1. stoljeće, pokazuju da su to rašireni i tradicionalni ukrasi. Deckers govori o krizmonu kao izvedenici iz solarnog simbola koji će zadobiti kršćansko značenje tek nakon otkrića Kristova križa u Jeruzalemu (*Constantine the Great and Early Christian Art*, n. dj., 107). Premda ima naznaka da je simbol u kršćanskom kontekstu prisutan i prije 312. godine, većinom ga se dovodi u vezu s Konstantinovim trijumfom; vidi P. Bruun, „Early Christian Symbolism on Coins and Inscriptions“, u: *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana* (Roma, 1962), 528-534. Iz istog je razloga – kao carski pobjednički znak – bio prihvatljiv i uzurpatoru Magnenciju (350-353), poganinu (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 222). Paradoksalno, upravo njegov novac pokazuje „najsnažniju afirmaciju kršćanstva u antičkoj numizmatiki“ (Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 95 i bilj. 7).

¹⁰⁸ Lijep primjer na jednoj kovanici iz Siska, danas u Nacionalnom muzeju u Beogradu (*Picturing the Bible*, sl. 65); najraniji su krizmoni, čini se, oni na medaljonima iz 315. (*ibid.* sl. 62), na kojima se znak javlja na carevoj kacigi. O trijumfalnom znaku kao carskom prerogativu, vidi McCormick, *Eternal Victory*, n. dj., *passim*; čini se da nakon prve polovice 3. stoljeća takvi simboli prestaju biti podsjetnik na specifične događaje i postaju dio carske ikonografije, apstraktan simbol carske pobjede općenito (*ibid.* 26).

¹⁰⁹ Aurelije Viktor (oko 360), također spominje Konstantinove kipove (*statuae*) koji su podignuti na najprometnijim mjestima u gradu, a neki od njih su od zlata i srebra (*Aurel. Vic. Lib. de Caes.* XL, 28).

¹¹⁰ Vidi gore, str. 91 i bilj. 262.

¹¹¹ Diptih nosi ime konzula Petronija Proba; Richard Delbrueck govori o „najranijem primjeru carskoga diptiha“ (*Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin – Leipzig, 1929, br. 1, 87).

¹¹² Za seriju novca iz Istočnoga Carstva s motivom dugog, ukrašenog križa (*Long-Cross solidi*), koji se po prvi puta javljaju između 420-422. godine u Konstantinopolu, vidi Holum, *Pulcheria's Crusade*, n. dj., *passim*. Za primjere iz kontinentalne Hrvatske vidi B. Migotti (ur.), *Od Nepobjedivog sunca do Sunca pravde*, katalog izložbe, Arheološki muzej, Zagreb, 1994, kat. br. 180, 200, 208.

¹¹³ Zanimljivo je primijetiti kako je usporedo s oblikovanjem krizmona i kršćanskoga stijega dovršena transformacija staurograma iz riječi u znak (proces možemo pratiti na rukopisima 4. stoljeća), čime je izvorna skraćenica postala samostalan simbol. Prve primjere susrećemo na Konstantinovim kovanicama iz 336/337, dok je najreprezentativniji onaj u kupoli krstionice S. Giovanni in Fonte u Napulju; usp. Dinkler-von Schubert, *CTAYPOC*, n. dj., 36-37.

¹¹⁴ *Vita Const.* III, 3, 1-3.

¹¹⁵ Znakovito je da je to novac iz kovnice u Konstantinopolu; vidi Girardet, *Konstantin – Wegbereiter des Christentums*, n. dj., 236 i sl. 8.

¹¹⁶ Izravni uzor nalazimo na Galerijevu slavoluku u Solunu (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 226) i u Amonovu hramu u Luksoru; usp. J. Deckers, „Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 94 (1979), 600-652.

¹¹⁷ Uz odgovarajuće legende, najčešće *GLORIA ROMANORUM* ili *VICTORIA AUGUSTI*; za brojne primjere na području kontinentalne Hrvatske upućujem na Migotti, *Od Nepobjedivog sunca do Sunca pravde*, n. dj.

¹¹⁸ U zapadnom dijelu Carstva, motiv je posebno čest u vrijeme Valentinijana III. (425-455), sina Gale Placidije, koja se pokazuje kao veliki promicatelj novih ikonografskih ideja. Te su zasigurno nastale u Konstantinopolu, na dvoru njezina rođaka Teodozija II. Nameće se pitanje je li možda tijekom boravka

carske obitelji u Splitu uklesan križ preko reljefa Pobjede nad zapadnim vratima Dioklecijanove palače? Onodobni izvori to, doduše, ne spominju, ali mogućnost ne treba odbaciti; vidi pregled dosadašnjih tumačenja u I. Basić, *Paleogeneza Splita na razmeđu kasne antike i ranog srednjeg vijeka*, diss., Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2013, IV, 417-418.

¹¹⁹ Vidi gore, bilj. 85.

¹²⁰ *Vita Const.* I, 31.

¹²¹ Vidi gore, bilj. 115. Bilo da su takvi znakovi izvorno mišljeni kao Kristovi monogrami (krizmon) ili vojnički stijegovi (*labarum*), nema sumnje da ih Euzebi je, baš kao i Minucije Feliks prije njega, doživljava kao „slike“ križa, odnosno, kao „simbol Spasiteljeve muke“; usp. Grabar, *Empereur*, n. dj., 35 i dalje.

¹²² Takav je slučaj, primjerice, na srebrnom Seusovom pladnju, iz istoimene ostave koju treba datirati u sredinu 4. stoljeća. Zanimljivo je da je to ujedno i jedini znak kršćanstva na predmetima u ostavi; vidi D. Milinović, „Analiza ikonografije Seusova pladnja“, u: *Mogućnosti*, 54 / 1-3 (1997), 72-96.

¹²³ Brojni primjeri iz kontinentalne Hrvatske u Migotti, *Od Nepobjedivog sunca do Sunca pravde*, n. dj., tako, primjerice, lijepa svjetiljka iz Zagreba (kat. br. 179).

¹²⁴ Vidi W. Raack, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart, 1992, 99 i dalje.

¹²⁵ Plitica je datirana na kraj 4. stoljeća (*Age of Spirituality*, kat. br. 508).

¹²⁶ Među najranijima je ovdje prikazani sarkofag (*Repertorium*, I, br. 49). Iako središnji motiv ostaje isti i na kasnijim primjerima, popratna ikonografija se razlikuje; najslbliži je prikaz na jednom sarkofagu iz Arlesa u južnoj Francuskoj s kraja 4. stoljeća (*Repertorium*, III, br. 55); na onome iz Palerma epizode Muke zamijenio je prikaz dvanaestorice apostola, s Petrom i Pavlom u središtu (*Repertorium*, II, br. 143; vidi sl. 130 u tekstu); dvojben je autentičnost sarkofaga iz Jeruzalema, koji nad središnjom scenom ima *clipeus* s portretima bračnog para (*Repertorium*, II, br. 102). Za primjere iz Rima vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 284; veći je broj sačuvan na sarkofazima iz Francuske, datiranih u posljednju trećinu 4. stoljeća (*Repertorium*, III, br. 49, 55, 282, 497, 504, 510). Vidi također Deckers, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 273-274; *idem*, u: *Picturing the Bible*, kat. br. 46.

¹²⁷ Govoreći o objedinjavanju dva izvorno različita znaka – križa i krizmona – moramo se prisjetiti i velikog svetišta koje je Konstantin dao podići u Jeruzalemu. Ono se sastojalo od bazilikalne građevine (*Martyrion*) na mjestu raspeća, dok je malo podalje bila podignuta rotunda Uskrsnuća znana kao *Anastasis* (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 170). Značenje križa kao oruđa Muke i krizmona kao trijumfalnog znaka Uskrsnuća, podudara se s arhitektonskom organizacijom svetišta u Jeruzalemu, pa ne treba isključiti mogući paralelizam koji se očituje u dovršetku svetišta u Jeruzalemu i pojavi sarkofaga s opisanom scenom u središtu reljefa. Uostalom, to je vrijeme kada se među kršćanima u Rimu sve jače osjeća zov svetih mjesta u Palestini.

¹²⁸ Grabar, *Empereur*, n. dj., 193.

¹²⁹ U tom smislu, Euzebi je doista bio, kako je nedavno izjavio poznati teolog Hans Küng u jednome novinskom članku, Konstantinov „dvorski biskup“.

¹³⁰ Deckers, *Constantine the Great and Early Christian Art*, n. dj., 107.

¹³¹ Neki od tipova na kršćanskim sarkofazima „na friz“ mogli su nastati, kaže Beat Brenk, samo u radionici koja je radila istovremeno i za cara i za kršćane (*Imperial Heritage*, n. dj., 42).

¹³² L'Orange pretpostavlja da je tada „kristijaniziran“ kolosalni kip iz Konstantinove (Maksencijeve) bazilike, odnosno, da je dobio dijademu i križ, što bi objasnilo naknadne intervencije na skulpturi (*Spätantike Herrscherbild*, n.

- dj., 76-77). Jones navodi većinski pogansku vojsku kao osnovni razlog Konstantinova oklijevanja (*Constantine*, n. dj., 172 i dalje).
- ¹³³ U slučaju kipa u Konstantinopolu, posrijedi je mogla biti ponovo upotrijebljena helenistička statua koja je izvorno prikazivala Apolona; usp. G. Fowden, „Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion“, u: *The Journal of Roman Studies*, 81 (1991), 119-131.
- ¹³⁴ L'Orange datira preradu između 324. i 326. godine (*Spätantike Herrscherbild*, n. dj., 58-67). Središnja figura skupine je Konstantinov kip, danas u Sv. Ivanu Lateranskom (Kleiner, *Roman Sculpture*, n. dj., sl. 396-397). Interpretacija rozete kao križa čini mi se pretjeranom, tim više što isti ornamentalni motiv susrećemo i u carskom svetištu u Luksoru, uređenom za Dioklecijanove vladavine (dobra ilustracija u Tronzo, *Via Latina Catacomb*, n. dj., sl. 58-59).
- ¹³⁵ Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 38.
- ¹³⁶ *Vita Const.* IV, 16.
- ¹³⁷ Setton, *Christian Attitude towards the Emperor*, n. dj., 33-4.
- ¹³⁸ Natpis iz Hispela u Umbriji: *CIL* XI, 5265.
- ¹³⁹ *Insignien und Tracht*, n. dj., 98.
- ¹⁴⁰ Prema: Setton, *Christian Attitude towards the Emperor*, n. dj., 27. Ima i ranijih primjera, iz Augustova ili Domicijanova vremena, koji pokazuju da su bogovi lako mogli završiti kao puka ilustracija carskih vrlina; usp. Alföldi, *Insignien und Tracht*, n. dj., 97.
- ¹⁴¹ Izvorni rukopis i ilustracije poznati su nam preko kasnijih karolinških i renesansnih kopija; vidi H. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris, 1953, 93; na istu temu i M. R. Salzman, *On Roman Time. The Codex Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Univ. of California Press, 1990, posebno 131 i dalje. Jones misli da je carski kult u kasnome Carstvu izrastao u „jaku društvenu instituciju“ i postao toliko sekulariziran, da više nije predstavljao problem za kršćane (*Constantine*, n. dj., 175).
- ¹⁴² Usp. G. Becatti, „Case ostiensi del tardo impero“, u: *Bolletino d'Arte*, 33 (1948), 102-128.
- ¹⁴³ Pietri, *Roma Christiana*, n. dj. 263; vidi također W. H. C. Friend, „The Church in the Reign of Constantius II“, u: *L'Eglise et l'Empire au IV^e siècle. Entretiens sur l'Antiquité classique*, 34 (Genève, 1989), 85-86. U odnosu prema religiji, „nije znao nastaviti ono što je bilo dobro u Konstantinovoj politici, ali je zato preuzeo ono što je bilo loše“ (Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 254). Među kritikama koje mu upućuje Amijan Marcelin (XXI, 16, 18) je i ona da je kršćansku religiju, po prirodi jasnu i jednostavnu, pomiješao sa ženskim praznovjerjem.
- ¹⁴⁴ *Anm. Marc.* XVI, 10, 15. Na drugoj strani, aleksandrijski biskup Atanazije, inače veliki Konstancijev protivnik, spominje namjeru cara da u svetištu Sv. Petra ostavi zavjetni dar u novcu; usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 56, bilj. 2. Istina je da Konstancije nije bio u dobrim odnosima s Rimskom Crkvom, kojoj nameće Feliksa za biskupa (*ibid.* 251). O posjetu Rimu 357. godine vidi i Salzman, *On Roman Time*, 218 i dalje.
- ¹⁴⁵ Izvorno predodređen za Veliki cirk (*Circus maximus*), obelisk se danas nalazi na trgu Sv. Ivana Lateranskog.
- ¹⁴⁶ Vidi E. Iversen, *Obelisks in exile*, Kopenhagen, 1968, I, 57.
- ¹⁴⁷ Biblioteca Apostolica Vaticana, *MS Barb. Lat.* 2154 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 14); vidi Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 34 i sl. 13. Drugi konzul za tu godinu je Cezar Galo (brat kasnijeg cara Julijana), koji je, za razliku od Konstancija, prikazan stojeći, s Pobjedom u desnoj ruci; *idem*, sl. 14. Vidi također *Age of Spirituality*, kat. br. 67; *Aurea Roma*, kat. br. 257.

- ¹⁴⁸ Car se u kasnoj antici može pojaviti u istoj togi premda nije konzul; dobar pregled ceremonijalnih kostima u Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 51 i dalje.
- ¹⁴⁹ *Ibid.* 69.
- ¹⁵⁰ J. M. C. Toynbee i K. S. Painter, „Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700“, u: *Archaeologia*, 108 (1986), br. 14. Motiv krizmona na štitu ne javlja se na drugim carskim predmetima i spomenicima iz 4. stoljeća (nema ga, primjerice, na misoriju Teodozija Velikog, niti na reljefima s postolja Teodozijeva obeliska), ali ga ponovo zatičemo na štitu vojnika u Justinijanovoj pratnji na mozaiku u crkvi Sv. Vitala u Raveni (6. st.).
- ¹⁵¹ Fowden, *Porphyry Column*, n. dj., 128.
- ¹⁵² Posljednji vladar kojega umjetnici redovito prikazuju s aureolom je Justinijan.
- ¹⁵³ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 15. Natpis na pladnju ne precizira je li to Valentinijan I, II. ili III.
- ¹⁵⁴ Jednako su rijetki primjeri svetaca koji dobivaju prestižni atribut kristograma; jedan od najranijih je sv. Lovro na staklenoj čaši sa zlatnim dnom s početka 5. stoljeća iz Muzeja Metropolitan u New Yorku (*Age of Spirituality*, kat. br. 511).
- ¹⁵⁵ Engemann daje prednost carskom podrijetlu motiva i podsjeća na Konstantinov srebrni medaljon iz 315. godine, na kojemu se po prvi put javlja krizmon, i to na carevu šljemu („Die imperialen Grundlagen der frühchristlichen Kunst“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 266).
- ¹⁵⁶ Usp. A. Arbeiter, „Der Kaiser mit dem Christogrammnimbus zur silbernen Largitionsschale Valentinians in Genf“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 153-167. Nakon Valentinijana II., biskup Ambrozije se nije libio sukobiti ni s carem Teodozijem, kojemu je u nekoliko navrata uskratio pristup euharistiji; vidi Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 270-271; 283-285.
- ¹⁵⁷ V. H. Elbern, „Altar Implements and Liturgical Objects“, u: *Age of Spirituality*, 598. Za detaljniji prikaz usp. C. J. Watson, „The Program of the Brescia Casket“, u: *Gesta*, 20/2 (1981), 292. Lipsanoteka je ogledni primjer tipološke metode u ranokršćanskoj umjetnosti, „sa suprotstavljenim, ne neminovno i korespondirajućim scenama“ iz Staroga i Novoga zavjeta (Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 137). Za novija istraživanja na temu ovoga jedinstvenog relikvijara, ukrašenog s čak 59 biblijskih scena i motiva vidi C. Tkacz (ur.), *The Key to the Brescia Casket: Typology and the Early Christian Imagination*, Paris, 2002.
- ¹⁵⁸ Izl. 14-15. Vidi gore, str. 190.
- ¹⁵⁹ *Clash of Gods*, n. dj., 75-77; vidi gore, str. 187 i bilj. 182. Ako je kršćanski promatrač u sudbini egipatskog faraona doista prepoznao rimskoga cara, onda je to ipak vjerojatnije bio Julijan Apostat (361-363), a ne jedan od kršćanskih careva. Istina, aleksandrijski biskup Atanazije prethodno je cara Konstancija II. bio proglasio Antikristom, pa tako možemo reći da je za njegove vladavine započeo sukob svjetovne vlasti i Crkve, koji se nastavio za Julijana (vidi Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 259).
- ¹⁶⁰ Na to upućuje i cijeli niz carskih zakona koji krajem 4. i u prvoj polovici 5. stoljeća promiču pravovjerje (*apostolicam disciplinam evangelicamque doctrinam*), odnosno, katoličko kršćanstvo; vidi M. R. Salzman, „The Evidence for the Conversion of the Roman Empire to Christianity in Book 16 of the ‘Theodosian Code’“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 42/3 (1993), 364-365. U tom kontekstu treba razmotriti i pitanje titule *pontifex maximus* koju su kršćanski carevi zadržali kroz gotovo čitavo 4. stoljeće. Pritom je tradicionalna titula mogla biti shvaćena i u značenju biskupa; vidi A. Came-

- ron, „The Imperial Pontifex“, u: *Harvard Studies in Classical Philology*, 103 (2007), posebice 361.
- ¹⁶¹ Komes Marcellin, kronograf iz 6. stoljeća, navodi godinu 390. To je u svakom slučaju moralo biti prije 392. godine. O samim reljefima više u U. Ritzterfeld, „Omnia Theodosio cedunt subolique perenni. Überlegungen zu Bildprogramm und Bedeutung des Theodosiusobelisken und seiner Bazen in Konstantinopel“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 44 (2001), 168-185; usp. takoder Grabar, *Empereur*, n. dj., 65.
- ¹⁶² Vidi Engemann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 260 i dalje. Da reljefi na Teodozijeve spomeniku vjerno odražavaju strogu hijerarhiju carskoga dvora, pokazuju i zakoni koji precizno utvrđuju redosljed pri poklonstvu (adoraciji) na dvoru (*Cod. Theod.* VI, 8, 1 i drugi); vidi Kolb, u: Demandt i Engemann, *Imp Caesar Fl. Constantinus*, n. dj., 174.
- ¹⁶³ Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 291-292.
- ¹⁶⁴ Usp. Ritzterfeld, *Omnia Theodosio*, n. dj., 171.
- ¹⁶⁵ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 13-15; Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 45-46. Premda podignut još za Arkadija, stup nije posvećen sve do 421. godine, u vrijeme Teodozija II. Stup je prekretnica i zato što po prvi puta u povijesti rimske trijumfalne umjetnosti Konstantinopol, a ne Rim, igra vodeću ulogu; vidi Brenk, *Imperial Heritage*, n. dj., 46. Ipak, i dalje su prisutne tradicionalne krilate Pobjede koje nose vijenac s upisanim križem i privode zarobljene barbare, kao i mali eroti koji pridržavaju girlande u gornjem dijelu postolja.
- ¹⁶⁶ Prema: G. C. Wataghin, „Biblia pauperum: a proposito dell'arte dei primi Cristiani“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 272-273.
- ¹⁶⁷ McCormick, *Eternal Victory*, n. dj., 60; novci s motivom križa (*Long-Cross solidi*) u Holm, *Pulcheria's Crusade*, n. dj., 153. Vidi gore, bilj. 112.
- ¹⁶⁸ „Christianization of Late Antique Art“, u: *The 17th International Byzantine Congress*, Washington, 1986, 94-95.
- ¹⁶⁹ *Christianity and the Rhetoric of Empire*, n. dj., 130. Timothy Barnes misli da Konstantinovo ponašanje demonstrira „sposobnost da osigura političku podršku ljudi gotovo svih vjerskih uvjerenja“ („Lactantius and Constantine“, u: *Journal of Roman Studies*, 63 [1973], 46).
- ¹⁷⁰ Engemann relativizira neprijateljski stav kršćana prema Carstvu i njegove posljedice na razvoj kršćanske umjetnosti, napominjući da je na području Rima i Italije tolerantan odnos vlasti prisutan i prije 313. godine, za Maksencijeve vladavine (*Biblische Themen*, n. dj., 549).
- ¹⁷¹ Iz govora prigodom tridesete obljetnice careve vladavine (prema: P. Lécivain, „La catholicité et l'espace impérial au Moyen Âge“, u: *Recherches de sciences religieuses. Le christianisme dans la mondialisation*, 86 [1998], 102); vidi gore, bilj. 39.
- ¹⁷² Probleme izaziva i korupcija carske administracije, protiv čega Ambrozije i drugi biskupi često dižu glas. Ta je tako izražena, naglašava MacMullen, da su, u očima Crkve, državna služba i moralnost gotovo nekompatibilni; jedan od kanona s crkvenog sabora u Toledu 400. godine predviđa da nitko tko je obnašao dužnost u carskoj administraciji neće, u slučaju da se zaredi za svećenika, moći postati đakonom (*Corruption and Decline*, n. dj., 153 i dalje).
- ¹⁷³ Tekstualni predložak za temu je starozavjetna Knjiga o Danielu, 3, 1-30; vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 79-84.
- ¹⁷⁴ Vjerojatno najreprezentativniji primjer je onaj na raskošnom sarkofagu u crkvi Sv. Ambrozija u Milanu (*Repertorium*, II, br. 150); vidi niže, str. 301.
- ¹⁷⁵ Tako na spomenutom sarkofagu iz milanske crkve ili na fragmentu u Rimu (*Repertorium*, I, br. 625); usp. Engemann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 263. Mathews donosi zanimljiv primjer poklopca sarkofaga iz južne Francuske (St. Gilles) na kojemu trojica mladića okreću leđa Nabukodonozo-

- rovu kipu i pokazuju na zvijezdu, aludirajući na scenu Poklonstva, prikazanu na suprotnoj strani poklopca (*Clash of Gods*, n. dj., 80 i sl. 58).
- ¹⁷⁶ Znakovito je i da Herodova figura na prijestolju odgovara prikazu faraona na nekim sarkofazima s temom Prijelaza, tako, primjerice, u Aix-en-Provence, gdje naracija započinje na lijevoj bočnoj strani sarkofaga; usp. *Spätantike und frühes Christentum*, 332 i sl. 153.
- ¹⁷⁷ Usp. Av. Cameron i A. Cameron, „Christianity and Tradition in the Historiography of the Late Empire“, u: *The Classical Quarterly*, NS, 14/2 (1964), 316-328.
- ¹⁷⁸ „Paganism and Christianity in Procopius“, u: *Church History*, 18/2 (1949), 89-102.
- ¹⁷⁹ *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., 48.
- ¹⁸⁰ Millar, *Emperor*, n. dj., 606.
- ¹⁸¹ *Ep. X*, 8 (prema: Engemann, *Christianization of Late Antique Art*, n. dj., 100). Sukob oko uloge cara u pitanjima Crkve ponovo je izbio za pape Gelazija I. (492-496). Čini se da je u taj sukob bio uključen i porečki biskup Eufrazije i da je to moglo utjecati na ikonografski program obnovljene porečke bazilike; vidi D. Milinović, „Ikonografski program mozaika u središnjoj apsidi Eufrazijeve bazilike u Poreču: carsko pokroviteljstvo i uloga Bogorodice“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38 (1999), 73-88.
- ¹⁸² Aurelije Viktor piše oko polovice 4. stoljeća; njegovo djelo dospjelo je do nas u rukopisima pod znakovitim naslovom „Skrraćene povijesti Aurelija Viktora“ (*Aurelii Victoris Historiae abbreviatae*); Amijan Marcellin možda cilja na autore takvih kompilacija kada svojim nastavljacima preporuča da pišu povijest u „uzvišenom stilu“ (XXXI, 16, 10). Potreba za povijesnim brevijarima vjerojatno se pokazala i zbog toga što sve utjecajnija administracija u istočnom dijelu Carstva nije bila posebno dobro upućena ni u latinski jezik, niti u rimsku povijest; usp. A. Momigliano, „Pagan and Christian Historiography in the Fourth Century A.D.“, u: Momigliano, *The Conflict between Paganism and Christianity*, n. dj., 86. Amijan Marcellin za cara Julijana kaže da je „dovoljno dobro znao latinski da na tom jeziku vodi razgovor“ (XVI, 5, 6).
- ¹⁸³ Momigliano, *Pagan and Christian Historiography*, n. dj., 87.
- ¹⁸⁴ Danas možemo biti prilično sigurni da je običaj oslikavanja zidova u katakombama nestao znatno prije nego što su se ugasile radionice sarkofaga; usp. Février, *Approche de la conversion*, n. dj., 29 i dalje.
- ¹⁸⁵ Kako su pretpostavljali Gerke ili Kollwitz; usp. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 4)*, Wiesbaden, 1960, 5-6.
- ¹⁸⁶ Février za primjer navodi nalaz tri sarkofaga iz grobnice u Trinquetailleu (Francuska), koji su bili postavljeni tako da je ukras prvoga bio u potpunosti zaklonjen od pogleda (*Sculpture funéraire*, n. dj., 164). Nedostatak sustavnog odnosa prema upotrebi sarkofaga u ovo doba ističe N. Duval, „La notion de ‘sarcophage’ et son rôle dans l’Antiquité tardive“, u: *Antiquité tardive*, 1 (1993), 29-35. Vjerojatno je najčešći smještaj u obiteljskim grobnicama, kao što je bio slučaj sa sarkofagom Dobroga pastira na Manastirinama, a znakovito je da je tek manji broj sarkofaga nađen u katakombama; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 90-92.
- ¹⁸⁷ Vidi A. Lippold, „Stadtrömischer Adel und Religion im frühen 4. Jh. n. Chr.“, u: *Miscellanea historiae ecclesiasticae*, VI, *Congrès de Varsovie*, 1978, (Bruxelles, 1983), 9. Koch upozorava da se obrađeni natpisi najvećim dijelom odnose na rimsku proizvodnju iz Konstantinova vremena (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 98-99).

- ¹⁸⁸ Od bogate literature na tu temu savjetujemo slijedeće naslove: P. Brown, „Aspects of the Christianization of the Roman Aristocracy“, u: *Religion and Society in the Age of St. Augustine*, London, 1972, 161-183; Lippold, *Stadtrömischer Adel und Religion*, n. dj.; MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj.; T. D. Barnes, „Statistics and the Conversion of the Roman Aristocracy“, u: *Journal of Roman Studies*, 85 (1995), 135-147.
- ¹⁸⁹ Radi se o nekih dvije i pol tisuće kršćanskih sarkofaga za razdoblje između oko 270. i 600. godine, a čak polovica otpada na radionice grada Rima (*stadtrömisch*). Uspredbe radi, iz vremena Carstva poznato je između 12 i 15 tisuća poganskih sarkofaga. Za centre proizvodnje i raširenost vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 216-218.
- ¹⁹⁰ Usp. Février, *Sculpture funéraire*, n. dj., 180; također M. Immerzeel i P. Jongste, „Import and Local Production of Early Christian Sarcophagi in France“, u: *Boreas*, 16 (1993), 135-149.
- ¹⁹¹ Vidi N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenna, 1976. Slab interes za ukrašene sarkofage u sjevernoafričkim provincijama Carstva dolazi do izražaja u korpusu sačuvanih primjera; vidi B. Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, III (Frankreich, Algerien, Tunesien), Mainz, 2003.
- ¹⁹² Usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 544 i dalje. Simptomatičan je slučaj sarkofaga Dobroga pastira iz Salone, koji oblikom i načinom ukrasa slijedi sjevernoitalske tipove (Akvileja, Ravena); vidi gore, str. 173. O utjecaju sjevernoitalskih radionica u Dalmaciji u ranijim stoljećima Carstva usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 133-134. Trgovina mramorom u Dalmaciji također potvrđuje utjecaje iz Istočnoga Mediterana, poglavito Male Azije i Grčke; vidi J. B. Ward-Perkins, „Dalmatia and the Marble Trade“, u: *Disputationes salonitanae*, 1970 (Split, 1975), 38-44.
- ¹⁹³ Postavlja se i pitanje prisutnosti senatske aristokracije. Čini se da u Iliriku, poznatom kao rasadištu vojnika u kasnome Carstvu, nema zabilježenih senatora prije druge polovice 4. stoljeća, odnosno vladavine Valentinijana I, koji je podrijetlom iz Panonije; usp. Chastagnol, *Sénat Romain*, n. dj., 317-318.
- ¹⁹⁴ Von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 286.
- ¹⁹⁵ Prema korpusu kršćanskih sarkofaga iz Rima i Ostije, samo 25% poznatih sarkofaga datirano je u drugu polovicu 4. stoljeća, nekih 10% u posljednju trećinu, što treba usporediti sa 45% datiranih u prvu trećinu istoga stoljeća; usp. Février, *Approche de la conversion*, n. dj., 31. No, zato se u drugoj polovici 4. stoljeća spominju radionice u sjevernoj Italiji (Milano, Ravena) ili južnoj Francuskoj (Arles), možda i u Španjolskoj. Vidi H. Kaiser-Minn, „Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 318-338.
- ¹⁹⁶ Progresivni gubitak platežne moći i sužavanje kruga mogućih naručitelja dobro ilustrira jedan kasniji natpis iz Ravene (6. st.): visoki carski dužnosnik Principije odlučio se za kupnju sarkofaga tek na nagovor sv. Martina u snu; taj će sarkofag podijeliti ne samo sa suprugom, već i sa svojim roditeljima, sestrom, sinom i kćerkom; usp. Th. Klauser, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort*, Olten, 1966, 9.
- ¹⁹⁷ Usp. von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 313 i dalje.
- ¹⁹⁸ Slučaj carskih porfirnih sarkofaga potvrđuje fenomen anonimnosti; sudeći prema Konstantinu Porfirogenetu, ti ostaju u upotrebi u Bizantu sve do kraja 6. stoljeća. Prema istom izvoru, samo su dva od tih sarkofaga bila ukrašena figuralnim reljefima; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 420 i dalje. Vidi također C. Mango, „Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 16 (1962), 397-402.

- ¹⁹⁹ Već na sarkofazima „na friz“, primjerice, na lijepom primjerku iz Nacionalnog muzeja u Rimu (sl. 83 u tekstu), starozavjetne su scene nestale sa sanduka i preselile se na poklopac sarkofaga; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 297.
- ²⁰⁰ Kratki prikaz „pasijskih“ sarkofaga s prethodnom literaturom u Schrenk, *Typos und Antitypos*, n. dj., 35 i dalje.
- ²⁰¹ Usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1414 i dalje.
- ²⁰² *Repertorium*, I, br. 45 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 270-272).
- ²⁰³ Tako, primjerice, na sarkofagu Hipolita i Fedre iz Arheološkog muzeja u Splitu. Za stil ovih reljefa posebno je karakteristična mekoća oblika, koja je prisutna i na licima protagonista; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 287.
- ²⁰⁴ Govori se i o Konstantinovskom klasicizmu, premda je u slučaju spomenutog sarkofaga zapravo riječ o razdoblju vladavine njegova sina Konstancija II. To, uostalom, nije klasicizam poput onog iz Augustova doba, koji je stilski homogen i precizno određen uzorom grčke klasične umjetnosti. O promjenjivom konceptu klasičnog u rimskoj umjetnosti, vidi J. Elsner, „Classicism in Roman Art“, u: J. I. Porter (ur.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton – Oxford, 2005, 270-297.
- ²⁰⁵ Von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 317; Kitzinger, *Byzantine Art*, n. dj., 24 i 44.
- ²⁰⁶ H. Brandenburg, „Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jh.“, u: *Römische Mitteilungen*, 86 (1979), 462; istovjetno već Von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 324. Jedan od centara proizvodnje u kasnoj antici je Afrodizijada u Maloj Aziji, koja je za Dioklecijana postala glavnim gradom nove provincije Karije; usp. R. R. R. Smith, „Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300-600“, u: *The Journal of Roman Studies*, 89 (1999), 155-189. Prvi sarkofazi s figuralnim ukrasom u Konstantinopolu nisu raniji od kraja 4. stoljeća, što isključuje neposredan utjecaj na pojavu *Lijepog stila*; usp. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 403.
- ²⁰⁷ Stutzinger, *Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 124-132. Sarkofag dva brata najčišći je u tom smislu, dok je na sarkofagu Junija Basa primjetniji utjecaj neklasičnih tendencija iz ranijeg razdoblja; Stutzinger prepoznaje „iracionalan odnos“ figura i prostora te „gubitak volumena“ i „lutkaste“ proporcije (*ibid.* 113-117).
- ²⁰⁸ J.-P. Caillet, „La pseudo ‘renaissance théodosienne’ dans l’art de l’antiquité tardive“, u: *Antiquité tardive*, 16 (2008), 216.
- ²⁰⁹ Za Brandenburga je to pokazatelj da i sredinom 4. stoljeća u rimskoj umjetnosti opstaje dualitet između autohtone rimsko-italske likovne tradicije i klasičnog naslijeđa grčke umjetnosti (*Ars humilis*, n. dj., 83). François Baratte, pak, govori o „raznovrsnim strujama“ („L’argenterie théodosienne: ‘renaissance’ ou fin de l’art antique?“), u: *Antiquité tardive*, 16 [2008], 195-208).
- ²¹⁰ Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, n. dj., 190 i dalje.
- ²¹¹ Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 12.
- ²¹² *Repertorium*, I, br. 680. *Junije Bas, preslavni muž / živio je 42 godine 2 mjeseca. / U vrijeme svoje prefektore / kao neofit (nedavno kršten) otišao je Bogu / osmi dan od rujanskih kalenda / u vrijeme dok su Euzebije i Hipatije bili konzuli.*
- ²¹³ Na jednom sarkofagu „na stupove“ iz Vatikanskih muzeja (Lateran 174 = *Repertorium*, I, br. 677; Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 276-280), dva središnja stupa imaju erote, umetnute u vitice vinove loze koje izrasta iz kantara u dnu; svi ostali imaju stilizirane vitice loze i akanta te cvjetove, ali bez erota. I taj primjer potvrđuje da mali krilati dječaci posjeduju značenje koje nadilazi

- puku dekorativnu ulogu; njihovu implicitno statusnu simboliku u prvoj polovici 4. stoljeća potvrđuje ukras porfirnog sarkofaga u Vatikanskim muzejima pripisanog Konstantini, ali i tordirani stupovi u svetištu bazilike Sv. Petra, koje je njezin otac Konstantin donirao crkvi. Naposljetku, tu je i tradicija prema kojoj je fragment od porfira s erotima i girlandama u Konstantinopolu jedini sačuvani ostatak Konstantinova sarkofaga (vidi Mango, *Imperial Byzantine Sarcophagi*, n. dj., 401; Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 403). Komadi porfira koji se danas čuvaju u Arheološkom muzeju u Splitu nažalost su premali da bismo mogli išta zaključiti o obliku i ukrasu mogućega Dioklecijanovog groba, koji spominje Amijan Marcellin, ali su zato eroti s girlandama glavni motiv friza na unutrašnjem zidu Dioklecijanova mauzoleja.
- ²¹⁴ To je aristokratska tema koja je u ranijim razdobljima mogla zauzimati središnje mjesto na sarkofazima (tzv. *Klinen-Mahl-Sarkophage*), ali nije česta na kršćanskim primjerima; vidi N. Himmelmann, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973, 13-28 (reljefi s poklopca sarkofaga Junija Basa); 47 i dalje (*Klinen-Mahl-Sarkophage*).
- ²¹⁵ Znakovito je da su tradicionalne zagrobne teme na sarkofagu Junija Basa usmjerene na bočne strane ili na poklopac, jednako kao što se u crkvi Sv. Konstancije tradicionalni motivi nalaze u svodu deambulatorija, dok su biblijske scene bile smještene u kupolu i u dvije velike niše u prizemlju.
- ²¹⁶ Brojni sarkofazi iz tog razdoblja pokazuju slično ambiciozne i bogate arhitektonske okvire, ali većina njih ima samo jedan registar; od 40-ak sarkofaga „na stupove“, Stutzinger je uspjela pronaći samo dva koji imaju dvostruki registar (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 184-186). Osim onoga Junija Basa, to je nešto kasniji sarkofag u katedrali St. Trophime u Arlesu (*Repertorium*, III, br. 118), kojega Février opisuje kao rad rimskih radionica (*Sculpture funéraire*, n. dj., 167 i dalje; isto *Repertorium*, III, br. 73). Koch u njemu vidi lokalni rad znatno slabije kvalitete (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 284).
- ²¹⁷ Usp. Grabar, *Christian Iconography*, n. dj., 13. Elizabeth S. Malbon program sarkofaga opisuje kao sofisticirani sustav ideja i slika, pri čemu tipološki parovi igraju važnu ulogu u interpretaciji (*The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, Princeton, 1990, 135). Jas Elsner u njemu prepoznaje ispreplitanje različitih prošlosti, vezanih uz: a) starozavjetne događaje, b) Krista i c) apostolske prvake te, naposljetku, d) vrijeme sadašnjosti, prisutno u natpisu s imenom pokojnika i godinom njegove smrti (*Imperial Rome and Christian Triumph*, n. dj., 196). Schrenk upozorava na rijetkost starozavjetnih epizoda na pasionskim sarkofazima i dovodi u pitanje ustaljeno tipološko tumačenje; Abrahamova žrtva, omiljena prefiguracija Kristove muke, javlja se samo jedanput, i to upravo na sarkofagu Junija Basa (*Typos und Antitypos*, n. dj., 36 i 44-47). Odabir i raspored scena na sarkofagu, za koje nema pravih usporedbi drugdje, za Kocha su pokazatelji da ikonografski program treba dovesti u vezu s posebnim željama naručitelja (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 284).
- ²¹⁸ Samo Matej (Mt. 21, 2) spominje magaricu, svi ostali evanđelisti magare. Za prikaze u ranokršćanskoj umjetnosti vidi E. Dinkler, „Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment“, u: *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, 167 (Opladen, 1970).
- ²¹⁹ Iv. 12, 12-17; Zah. 9, 9.
- ²²⁰ Koristan pregled ikonografije i popratnih natpisa na carskim kovanicama u D. Stutzinger, „Der Adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 284-307. Prikazi na kovanica posebno se intenziviraju tijekom 3. stoljeća, bez sumnje kao posljedica

krize carske karizme; usp. P. Dufraigne, *Adventus Augusti, Adventus Christi. Recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive*, Paris, 1994, posebno 90 i dalje.

²²¹ *Spätantike und frühes Christentum*, 662-663.

²²² Vidi gore, str. 203.

²²³ Umjesto toga, Mathews naglašava sličnost s reprezentacijskim slikama rimske aristokracije (*Clash of Gods*, n. dj., 27). Dobar primjer je mozaik iz Kartage s prikazom gospodara Julija (*Dominus Iulius*), kojega vidimo na konju, u obilasku posjeda, s prikazom kasnoantičke ladanjske vile u središtu (sl. 10 u tekstu). Taj i slični primjeri su, dakako, vrlo uvjerljivi, ali postavlja se pitanje njihove ovisnosti o carskim uzorima.

²²⁴ *Tract. LI in Ioann. Evang.* 2 (prema: Stutzinger, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 295).

²²⁵ Iv. 12, 17-18.

²²⁶ Dinkler je uspio sakupiti dvadeset i osam primjera scene na sarkofazima (*Einzug in Jerusalem*, n. dj., 18-19). Jedan od najranijih je sarkofag (*Repertorium*, I, br. 772), datiran oko 315. godine (*Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 238).

²²⁷ *Repertorium*, I, br. 49. Vidi gore, bilj. 126.

²²⁸ Za takvu interpretaciju usp. Klauser, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 65; vidi također Kaiser-Minn u: *Spätantike und frühes Christentum*, 327-328; Deckers u: *Picturing the Bible*, 105-107.

²²⁹ Tako Engemann, *Biblische Themen*, n. dj., 549-550. Na tragu Grabara, Josef Engemann je jedan od najdosljednijih predstavnika „teorije carskog stila“ (*imperial style theory*); vidi Jensen, *Understanding Early Christian Art*, n. dj., 99-100.

²³⁰ *Tract. LI in Ioann. Evang.* 4.

²³¹ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 41.

²³² Usporedi, primjerice, tzv. Plotinov sarkofag (sl. 2 u tekstu), i onaj iz Via Salaria (sl. 150 u tekstu). Prikazi s Muzama su posebno popularni na sarkofazima iz ranijih stoljeća Carstva; prema Kochu, u korpusu rimskih sarkofaga zastupljeni su s više od 300 primjeraka, što je jedna od najbrojnijih tematskih skupina (*Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 82-84).

²³³ Na sarkofagu iz Via Salaria (sl. 150 u tekstu) prisutno je identično sjedalo. Povišeni podij može podsjetiti na opis platforme na kojoj je postavljen carski tron „sa zlatnim jastucima“ prigodom Konstancijeva pohoda protiv Sarmata na Dunavu (*Amm. Marc.* XIX, 11, 8).

²³⁴ Usporedi, primjerice, Konstantina u sceni *largitio* na frizu rimskoga slavoluka.

²³⁵ Car Julijan kritizira neotesane podanike koji ne znaju dostojno prihvatiti carski dar (*Amm. Marc.* XVI, 5, 11). Kasniji primjeri u kršćanskoj umjetnosti su brojni, jedan od ljepših je mozaik s apostolima u kupoli krstionice ortodoksnih u Raveni; usp. Engemann, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 265.

²³⁶ Na stražnjoj strani reljefa iz Dieburga, Nebo (*Caelus*) na razapetom velu pri-država podij s tronom na kojemu je prikazan bog Sunca (Sol) u božanskoj nagosti, okružen različitim figurama mitraističkog panteona. Sol ipak ne drži noge neposredno na glavni personifikacije, kao što je to slučaj na sarkofagu Junija Basa; usp. *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 144. Za slične prikaze Jupitera vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1431, bilj. 4.

²³⁷ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 9. Ista se personifikacija Neba u sceni Predaje zakona javlja na još nekoliko rimskih sarkofaga; *ibid.*, sl. 276 (Lateran 174 = *Repertorium*, I, br. 677); sarkofag iz Perugie (Gerke, *Kasna antika*, n. dj., 37 i 82 = *Repertorium*, II, br. 123); sarkofag iz Nacionalnog muzeja u Alžiru

- (*Picturing the Bible*, kat. br. 47 = *Repertorium*, III, br. 593), sa znatno manjim figurama Petra i Pavla.
- ²³⁸ Čest slučaj u modernoj historiografiji, na koju je dobrim dijelom utjecao Gibbonov negativni stav prema Konstantinu i kršćanstvu; vidi, primjerice, MacMullen, *Christianizing the Roman Empire*, n. dj., posebno 43 i dalje. Na opasnost od pojednostavljenog shvaćanja uloge cara u procesu kristijanizacije rimske aristokracije upozorava i Salzman (*The Making of a Christian Aristocracy*, Harvard Univ. Press, 2002, posebno 178 i dalje).
- ²³⁹ *Sedes* označava sjedište, posebno mjesto, a *sedes gestatoria* je sjedalo koje se nosilo na ramenima poput nosiljke.
- ²⁴⁰ Usp. M. Sotomayor, „Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 199-210; vidi također J. M. Huskinson, *Concordia Apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries*, Oxford, 1982. Février naglašava neposrednu vezu između nastanka svetkovine i pojave takvih prikaza u umjetnosti („Natale Petri de cathedra“, u: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1977, 514-531). Kršćanski blagdan možda je trebao zamijeniti tradicionalnu obiteljsku svetkovinu (*Parentalia*), koja je imala važno mjesto u rimskom društvu (vidi gore, str. 183); usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 184-185.
- ²⁴¹ Učestalost scene Petrova nijekanja u ikonografiji mnogi dovode u vezu s problemom apostaziranih vjernika (*lapsi*), poglavito za vrijeme progona, ali i s porukom pokajanja i oprosta općenito. Na kršćanskim sarkofazima u Španjolskoj to je najčešća epizoda Petrova ciklusa, zastupljena čak 14 puta (Uhićenje 13, a Čudesni izvor 10 puta); općenito je, uz motiv oranta, najbrojnija tema na tamošnjim sarkofazima. Često ju nalazimo u središtu reljefa, na mjestu koje su ranije tradicionalno zauzimali orant, Dobri pastir ili filozof; vidi Dassmann, *Szene Christus – Petrus*, n. dj., 517 i dalje.
- ²⁴² To će biti slučaj sa sarkofagom Junija Basa i nekoliko najrepreszentativnijih primjera iz druge polovice stoljeća; vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 312 i dalje; također Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1420 i bilj. 1-3, 1421 i bilj. 1. O specifično rimskom karakteru teme Predaje zakona usp. i P. Franke, „Traditio legis und Petrusprimat“, u: *Vigiliae Christianae*, 26 (1972), 263-271.
- ²⁴³ *Repertorium*, I, br. 677 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., 276-280). Stutzinger datira sarkofag u treću četvrtinu stoljeća (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 129 i 162). Vidi gore, bilj. 213.
- ²⁴⁴ Koch navodi da je takav prikaz na sarkofazima jedinstven (*Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 308). Posebno je u tom smislu zanimljiva arhitektura u sceni Nijekanja, gdje do izražaja dolazi manja građevina centralnog tipa uz baziliku. To odgovara dvama mauzolejima koji su se izvorno nalazili južno od bazilike, povezani s njom preko transepta; vidi tlocrt u Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 180. Jedan od mauzoleja bio je početkom 5. stoljeća predviđen za carsku obitelj (Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 91).
- ²⁴⁵ Usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1508 i dalje.
- ²⁴⁶ Detaljan prikaz bjelokosne škrinje nadene u Samageru početkom 20. stoljeća u M. Guarducci, *La capsella eburnea di Samagher*, Trieste, 1978; *Age of Spirituality*, 595 i sl. 83. Većina istraživača suglasni su oko toga da prikaz na škrinjici odgovara ranokršćanskom svetištu u bazilici Sv. Petra; vidi, primjerice, Kessler, u: *Picturing the Bible*, 116-117. O tordiranim stupovima iz svetišta (sl. 112 u tekstu) vidi D. Kinney, „Spolia“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj., 30 i dalje.
- ²⁴⁷ *Tert. Praescr.* 23; usp. V. Saxer, „Le culte des apôtres Pierre et Paul dans les plus vieux formulaires romains de la messe du 29 juin“, u: *Pères saints et*

- culte chrétien dans l'Église des premiers siècles (Variorum Reprints)*, 1994, 231-232.
- ²⁴⁸ Sudeći prema sačuvanim listama mučenika (*depositio martyrum*), zajednička svetkovina Petra i Pavla u Rimu je zabilježena već u vrijeme Valerijanovih progona, sredinom 3. stoljeća (258); usp. Saxer, *Culte des apôtres*, n. dj., 205; također vidi Huskinson, *Concordia Apostolorum*, n. dj., 81. O liturgijskoj revoluciji govori J. F. Baldovin, „The Urban Character of Christian Worship“, u: *Orientalia christiana analecta*, 228 (1987), 102.
- ²⁴⁹ Usp. Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 34; također M. Sotomayor, „Über die Herkunft der ‘Traditio legis’“, u: *Römische Quartalschrift*, 56 (1961), 215-230; Deichmann, *Einführung*, n. dj., 163; Deckers u: *Spätantike und frühes Christentum*, 273. Čini se da je groblje na mjestu kasnije bazilike još u upotrebi 318. godine (Brandenburg, *Ancient Churches*, n. dj., 94). Pietri početak izgradnje bazilike datira nakon 324, a dovršetak nakon 354. godine (*Roma Christiana*, n. dj., 58). Korisno je usporediti razloge koje navodi Glen Bowersock za izgradnju bazilike Sv. Petra u vrijeme Konstantinovih sinova, Konstanta i/ili Konstancija („Peter and Constantine“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj. 5-15). Izvorni ukras bazilike iz 4. stoljeća nije sačuvan i o njemu možemo samo nagađati. Akvareli iz 16. stoljeća, koji bilježe ukrase u apsidi i na pročelju crkve, pokazuju Krista među dvojicom apostola (Marija umjesto Pavla na pročelju?) i kompoziciju vrlo sličnu Predaji zakona, ali ne možemo biti sigurni kojoj fazi ukrašavanja oni pripadaju; Brandenburg ostavlja mogućnost da najranija faza odgovara teodozijanskoj epohi, odnosno, kraju 4. stoljeća (*Ancient Churches*, n. dj., 98; za akvarele vidi A. Iacobini, „Est haec sacra principis aedes. The Vatican Basilica from Innocent III to Gregory IX“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj., sl. 34 i sl. 50). Jednako je teško donositi zaključke o izvornom ukrasu konstantinske bazilike Sv. Ivana Lateranskog; vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1415-1417. Srebrni *fastigium* s prikazom Krista i dvanaest apostola u gotovo prirodnoj veličini, za koji *Liber Pontificalis* kaže da ga je Konstantin poklonio rimskoj katedrali, vjerojatno je kasniji rad (prvi spomen u 6. stoljeću). Stoga je teško složiti se sa zagovornicima njegova nastanka u tako rano doba (primjerice, U. Nilgen, „Das Fastigium in der Basilica Constantiniana und vier Bronzesäulen des Lateran“, u: *Römische Quartalschrift*, 72 [1977], 1-31); u tom smislu, vidi J. Engemann, „Der Skulpturenschmuck des ‘Fastigiums’ Konstantins I. nach dem Liber Pontificalis und der ‘Zufall der Überlieferung’“, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 69 (1993), 179-203.
- ²⁵⁰ Vidi Brandenburg, *Ancient Churches*, n. dj., 69-86, sa starijom literaturom. U 9. stoljeću građevina se spominje kao crkva; u 16. stoljeću mjestimice se navodi kao Bakhov hram, bez sumnje zbog specifičnog ukrasa, povezanog s tradicionalnom dionizijskom ikonografijom. Helena i Konstantina su Konstantinove kćeri; prva (umrla 360) je žena cara Julijana, dok je Konstantina (umrla 354) bila udana za njegova brata Gala (*Amm. Marc. XXI*, 1, 5). Ako je mauzolej doista izvorno bio namijenjen njima, tada je vrlo vjerojatno bio podignut u šestom desetljeću 4. stoljeća i ta se datacija podudara s ikonografijom sačuvanih ukrasa. Neke novije interpretacije, međutim, predlažu nastanak građevine tek u 5. stoljeću; vidi Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 91.
- ²⁵¹ Vidi gore, str. 177.
- ²⁵² Primjerice Grabar, *Beginnings*, n. dj., 187 i sl. 207; za detaljan ikonografski opis i interpretaciju vidi Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 127-130.
- ²⁵³ Izvorni je natpis glasio *Dominus legem dat*, što je tijekom restauracije mozaika u 19. stoljeću promijenjeno u *Dominus pacem dat*; usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1436-1437.

- ²⁵⁴ Usp. F. Bisconti u: *Aurea Roma*, 188-189. Četiri janjeta pod Kristovim nogama vjerojatno simboliziraju evanđeliste, ali nije isključeno niti drugačije tumačenje (apostoli, mučenici). Gotovo identična kompozicija preuzeta je na nizu sarkofaga iz druge polovice 4. stoljeća, primjerice na sarkofagu „na stupove“ iz San Sebastiana u Rimu (*Repertorium*, I, br. 200). Na njemu je u granama palme prikazan feniks, čija simbolika je jasno vezana uz Uskrsnuće. Stutzinger datira sarkofag u posljednju četvrtinu stoljeća, oko 380. (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 137). Više o prikazima parusije u J. Engemann, „Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 19 (1976), 139-156.
- ²⁵⁵ Brandenburg (*Ancient Churches*, n. dj., 82) i Deckers (*Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 274), drže se Wilpertove interpretacije. Za prikaz različitih tumačenja vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1418; ikonografske usporedbe u Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 129-130. Nekoć se puno raspravljalo o teološkom značenju mladolikog i starijeg (bradatog) tipa Krista; Grabar je vjerojatno u pravu kada kaže da te razlike, ako su i imale kakvo uporište u teološkim razmišljanjima, nisu bile sustavno primjenjivane u ikonografiji (*Christian Iconography*, n. dj., 119). Vidi isto tako Deichmann (*Einführung*, n. dj., 149).
- ²⁵⁶ Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 129; Deichmann, *Einführung*, n. dj., 151. Mladoliki Mojsije nije pravilo, ali se s vremenom nameće u umjetnosti, za razliku od starijeg tipa s bradom koji prevladava u slikarstvu katakombi u 3. stoljeću. Takva ikonografija odgovara činjenici da je Mojsije shvaćen kao zakonodavac, a ne kao prorok ili učitelj (koji preuzimaju izgled tradicionalnog filozofa). Vidjeli smo, međutim, da Mojsije i Petar često mijenjaju uloge u epizodi Čudesnog izvora, pa se postavlja pitanje sustavne primjene pojedinog tipa.
- ²⁵⁷ *Repertorium*, I, br. 690; *Age of Spirituality*, kat. br. 417.
- ²⁵⁸ *Repertorium*, I, br. 43. Sličnost s prikazom Prometejeva stvaranja čovjeka na mitološkim sarkofazima može objasniti pojavu antropomorfnog prikaza Boga Oca, koji će kršćanska umjetnost u idućih tisuću godina u pravilu izbjegavati. Što se datacije tiče, Stutzinger preferira prvu trećinu 4. stoljeća (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, 79), dok Kitzinger prepoznaje najavu klasicističkih tendencija koje će dominirati sredinom stoljeća (*Byzantine Art*, n. dj., 24-25).
- ²⁵⁹ *Aug. Contra Faustum*, XXII, 70; usp. Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1438.
- ²⁶⁰ Tako Grgur Nisejski i Grgur Nazijanski, dok drugi, poput Asterija iz Amazije, naglašavaju veći značaj Petra u odnosu na vođu Izraelaca; Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1439.
- ²⁶¹ *Dem. Ev.* III, 2; usp. J. E. Bruns, „The ‘Agreement of Moses and Jesus’ in the ‘Demonstratio Evangelica’ of Eusebius“, u: *Vigiliae Christianae*, 31 (1977), 117-125. Vjerojatno najljepši spomenik tipološkom načinu razmišljanja jesu mozaici u crkvi Sv. Marije Velike (*Sta Maria Maggiore*) u Rimu (oko 430), gdje su zidovi nad kolonadom u glavnom brodu ukrašeni ciklusima Abrahama, Mojsija i Jošue, dok je trijumfalni luk rezerviran za Krista i epizode djetinjstva.
- ²⁶² Vidi gore, str. 267.
- ²⁶³ *De consensu evang.* I, [10], 15 (prema: W. Binsfeld, „Traditio legis und Kirchenväter“, u: *Trierer Zeitschrift*, 62 [1999], 225); Augustin napada heretike koji tvrde da je Krist Petru i Pavlu ostavio spise s tajnim naukom i objašnjava njihovu zabludu činjenicom da su na zidovima mogli vidjeti slike Krista s dvojicom učenika (te se „slike“ bez sumnje odnose na učestale prikaze Predaje zakona).

- ²⁶⁴ Grabar, *Beginnings*, n. dj., 212.
- ²⁶⁵ Neposredan uzor možda treba tražiti u ceterijalnoj bazilici podignutoj nad istim grobljem (vidi Deckers, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 274; također Deichmann, *Einführung*, n. dj., 143, 164). Kompozicija je vrlo slična onoj na pročelju stare bazilike Sv. Petra, koja nam je poznata preko akvarela renesansnih majstora, ali ne možemo biti sigurni da je u pitanju izvorni ukras iz 4. stoljeća (vidi gore, bilj. 249).
- ²⁶⁶ Isti tip Krista, ali odjevenog u bijelu tuniku, susrećemo u jednoj grobnoj komori Domicilinih katakombi (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 237). Deichmann ga dovodi u vezu s prikazom Nebeskog kralja i uzore mu vidi u monumentalnoj umjetnosti, odnosno, ukrasu crkava iz Konstantinova doba (*Einführung*, n. dj., 147).
- ²⁶⁷ Vidi Gerke, *Ursprung der Lämmerallegorie*, n. dj., 193. Gerke takve alegorijske prikaze dovodi u vezu sa sarkofazima iz teodozijanskog doba i uzorima iz monumentalnog slikarstva, ali vidimo da su isti prisutni već sredinom 4. stoljeća.
- ²⁶⁸ To je omiljeno mjesto za dodatne simboličke i dekorativne motive, poput pobjedničkih vijenaca ili košarica s kruhom i voćem. Istu praksu susrećemo na Konstantinovom slavoluku, gdje su košarice s plodovima dobile mjesto ispod božice Pobjede u prostoru povrh središnjeg prolaza.
- ²⁶⁹ *Repertorium*, I, br. 28. Sarkofag nam je poznat preko crteža i nekoliko sačuvanih fragmenata; jedan od tih je dio poklopca s lijepim reljefom Poklonstva i Rođenja (*Repertorium*, I, br. 28 c); stilske sličnosti sa sarkofagom s groblja San Sebastiano u Rimu (*Repertorium*, I, br. 200) govore u prilog dataciji u posljednju četvrtinu 4. stoljeća; usp. Stutzinger, *Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, 139 i sl. 9-10 (sačuvani fragmenti sanduka).
- ²⁷⁰ Očekivali bismo četiri jaganjca (broj evanđelista), kao što je slučaj na mozaiku u Sv. Konstanci, ali njihov je broj crtač možda krivo rekonstruirao.
- ²⁷¹ Vidjeli smo da je trag križa u Petrovim rukama vidljiv i na Predaji zakona u Sv. Konstanci. Na nekim sarkofazima Krist, međutim, sam prihvaća križ (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 285), što je dodatna potvrda da je naše tumačenje ispravno.
- ²⁷² Glede stila, na sarkofazima iz druge polovice 4. stoljeća sve su osjetniji pomaci prema apstrakciji oblika, s redukcijom volumena i prostora, te gubitkom tjelesnosti; izduljene, elegantne figure podsjećaju na Teodozija i suvladare sa srebrnog pladnja u Madridu ili na figure s postolja obeliska u Konstantinopolu.
- ²⁷³ Usp. W. N. Schumacher, „Dominus legem dat“, u: *Römische Quartalschrift*, 54 (1959), 1-39.
- ²⁷⁴ Usp. Kaiser-Minn, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 330-331; za analizu teološkog sadržaja vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1427 i dalje.
- ²⁷⁵ Usp. Marrou, *Décadence romaine*, n. dj., 13
- ²⁷⁶ *Repertorium*, III, br. 65. Biskup Konkordije se spominje u jednom dokumentu iz 374. godine, što nameće dataciju sarkofaga u posljednju četvrtinu 4. stoljeća; usp. Février, *Sculpture funéraire*, n. dj., 169 i dalje.
- ²⁷⁷ *Repertorium*, II, br. 150 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 290-294). Sarkofag se često navodi kao najreprezentativniji iz skupine sarkofaga tipa „gradskih vrata“; usp. M. Lawrence, „City-gate Sarcophagi in the Latin West“, u: *The Art Bulletin*, 10 (1927-28), 1-47. Za rimsko se podrijetlo skupine među prvim založio Kollwitz („Probleme der theodosianischen Kunst Roms“, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 39 [1963], 207). Stutzinger prepoznaje rad „velike radionice“, djelatne u Rimu 80-tih i 90-tih godina 4. stoljeća i napominje da milanski sarkofag ima malo toga zajedničkog s tradicijom sjevernoitalskih

sarkofaga (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 160 i dalje); isto Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, n. dj., 305. Zanimljiv je Brandenburgov zaključak, koji kaže da je na sarkofagu primjetna „grčka tradicija, da je izrađen u Milanu, ali od ruke majstora iz rimske radionice“ („Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jh.“, u: *Römische Mitteilungen*, 86 [1979], 466-467). Usp. s tzv. Sarkofagom Borghese iz Louvrea (*Repertorium*, III, kat. br. 428), koji je nađen u podu mauzoleja blizu apside starog Sv. Petra.

278 Može se postaviti pitanje nije li takav program dokaz da je Wilpert bio u pravu kada je u Sv. Konstanci vidio Krista u obje niše (vidi gore, str. 295 i bilj. 255). No, za razliku od sredine 4. stoljeća, kada se Bog Otac javlja na nekoliko sarkofaga (među ostalim na kvalitetnom Dogmatskom sarkofagu), znakovito je da su krajem istog stoljeća takvi prikazi iščezli.

279 S desne bočne strane prikazani su Ilijino uspenje i Mojsije prima zapovijedi, a među njih su (naknadno?) ugurani Adam i Eva te Noa u arci; s lijeve bočne strane stoje četiri muške figure (apostoli? evanđelisti?) te Abraham s Iza- kom; na prednjoj strani poklopca su trojica Hebreja koji se odbijaju pokloniti Nabukodonozorovu kipu.

280 Glavnu temu sarkofaga svakako treba usporediti s mozaikom u jednoj od niša osmerokutne kupolaste građevine koja se nadovezuje na milansku crkvu Sv. Lovre (*San Lorenzo*) i koja je poznata kao kapela Sv. Akvilina (*San Aquilino*). Mnogi su prikaz Krista među učenicima dovodili u vezu s onim na sarkofagu iz Sv. Ambrozija; Beckwith govori o „kratkoj i jasnoj poruci“, nalik na prikaze u katakombama (*Early Christian Art*, n. dj., 31-32, sl. 15-16), što bi ukazivalo na raniju dataciju (druga polovina 4. stoljeća). Za druge je mozaik kasniji i pripada 5., možda i 6. stoljeću; usp. Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 158 i dalje. Mladoliki tip Krista teško da pritom može biti argument za dataciju. Bilo bi zanimljivo znati je li ta mala, centralna građevina doista bila martirij, kako se pretpostavljalo, odnosno, je li imala zagrobnu namjenu. Tada bi sličnost mozaika s ikonografijom sarkofaga bila očekivana, kao što je to bio slučaj i u Sv. Konstanci.

281 To je sarkofag Lateran 174; vidi gore, str. 291 i bilj. 243.

282 *Ecclesia Pudenciana* je posvjedočena 384. godine kao privatna zadužbina (*titulus*), a njezin unutrašnji ukras dovršen do početka 5. stoljeća; vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 468-469. Brandenburg datira mozaik u kasno 4. ili rano 5. stoljeće (*Ancient Churches*, n. dj., 137 i dalje).

283 Za Kesslera, to je „gotovo potpuno novi“ tip Krista (*Picturing the Bible*, 111); vidjeli smo, međutim, kako se on postupno razvijao tijekom druge polovice 4. stoljeća iz tipa filozofa-pedagoga. Usp. M. Andaloro, „I prototipi pagani e l'archetipo del volto di Cristo“, u: *Aurea Roma*, 413-415.

284 Iv. Otkr. 2, 10. Za druge apokaliptičke motive, koji su brojni na mozaiku, vidi Ihm, *Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 13-14. Značenje ženskih personifikacija potvrđuje mozaik s natpisom na zapadnom zidu bazilike Sv. Sabine u Rimu, s unutarnje strane (Brandenburg, *Ancient Churches*, n. dj., 174-175). Takva kompozicija možda vuče podrijetlo iz prikaza dvije Pobjede s pobjedničkim vijencem u rukama povrh Krista na sarkofazima (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 284).

285 Nije sasvim sigurno kada je križ postavljen; znamo da je 420. godine zami- jenjen zlatnim križem koji su donirali Teodozije II. i sestra mu Pulherija; vidi gore, bilj. 98.

286 Ihm ostavlja otvorenim mogućnost realističnog prikaza Jeruzalema i navodi moguće topografske reference iz 4. stoljeća, uključujući rotundu Uskrsnuća (*Anastasis*) te baziliku (*Martyrion*) na Golgoti, koje je dao podići Konstantin (*Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 130 i dalje).

- ²⁸⁷ To znači da reprezentativne prikaze na sarkofazima ili u katakombama, o kojima smo govorili, nije potrebno objašnjavati modelima iz monumentalne umjetnosti; vidi Brenk, *Imperial Heritage*, n. dj., 45. Jean-Michel Spieser također predlaže da nove ikonografske teme tijekom 4. stoljeća (tako Predaju zakona) trebamo sagledavati u kontekstu razvoja osobne (zagrobne) umjetnosti; mjesto u monumentalnim programima iste su teme „izborile“ tek nakon što su postale poznate i prihvaćene („The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches“, u: *Gesta*, 37/1 [1998], 14).
- ²⁸⁸ U oba slučaja, ranokršćanski oslici nisu sačuvani; neki smatraju da stihovi Prudencijeve pjesme posvećene prvomučeniku Stjepanu (*Prud. Perist.* XII, 47-54) odražavaju izvorni ukras bazilike Sv. Pavla (*San Paolo fuori le mura*); usp. Kessler, u: *Picturing the Bible*, 114-115.
- ²⁸⁹ *Ibid.* 118.
- ²⁹⁰ *Ep.* IV 41 (prema: Mango, *Art of the Byzantine Empire*, n. dj., 32-33); vidi također Stutzinger, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 238-239.
- ²⁹¹ Mk 1, 22; pritom književnika treba shvatiti u smislu pedagoga-filozofa. Krista Ihm govori o vrsti prikaza „na tronu“ (*Thronbild*) i smatra da prijelaz u ikonografiji na bradatog Krista upućuje na ideju cara i zakonodavca. Ti pokazatelji sugeriraju da je vrijeme procvata teme Krista-Učitelja u kršćanskoj zagrobnoj umjetnosti završilo do sredine 4. stoljeća (*Programme der christlichen Apsismalerei*, n. dj., 7).
- ²⁹² Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 109.
- ²⁹³ Turcan, *Sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire*, n. dj., 1709.
- ²⁹⁴ U pozadini posjeta cara Konstancija Rimu 357. godine odvija se jedan takav sukob s papom Liberijem. Više o religijskoj politici toga cara u Pietri, *La politique de Constance II*, n. dj., 113-178; o stavu velikih aristokratskih obitelji vidi Huskinson, *Concordia Apostolorum*, n. dj., posebno 89-95.
- ²⁹⁵ Iz Damazovih aktivnosti možemo naslutiti da se poseban odnos između rimskoga biskupa i svetaca ne ograničava samo na Petra i Pavla, koliko god oni prednjačili u važnosti; na to podsjećaju sustavni napori oko obnove sjećanja na (zaboravljene) rimske mučenike i novo promišljanje njihova mjesta u životu rimske kršćanske zajednice, što će vrlo brzo imati odjeka u umjetnosti; usp. M. Sághy, „Martyr Cult and Collective Identity in Fourth Century Rome“, u: Marinković i Vedriš, *Identity and Alterity in Hagiography*, n. dj., 17-35.
- ²⁹⁶ Pietri, *Roma Christiana*, 1554.
- ²⁹⁷ Od 13 primjera za Petra u katakombama koje navodi Nestori (*Repertorio topografico*), polovica se odnosi na prikaze s Kristom (i Pavlom). Od velikog broja primjera Čudesnog izvora (78) teško je precizno odrediti koji otpadaju na Mojsija, a koji na Petra (vidi gore, str. 130). Druge epizode iz Petrove trilogije vrlo su rijetke, poglavito Nijekanje Krista, koja se u katakombama javlja samo dva puta. Na sarkofazima su rijetko prisutne sve epizode trilogije; dok na sarkofazima „na friz“ često zajedno dolaze Uhićenje i Čudesni izvor, na kasnijim se primjerima trilogija gotovo u pravilu svodi na samo jednu epizodu, najčešće Petrovo nijekanje Krista; usp. Dassmann, *Szene Christus – Petrus*, n. dj., *passim*.
- ²⁹⁸ *Caput, itis*, n. (lat.) = glava. Igra riječi s obzirom na Petrovo hebrejsko ime (*Kefa*); vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 1462, 1508 i dalje. Počevši s papom Julijem I. (337-352) službeni se dokumenti često pozivaju na Petra, ističući prvenstvo Rimske Crkve; usp. Saxer, *Culte des apôtres*, n. dj., 233-234. Euzebiju u nekoliko navrata donosi primjere iz kojih je vidljivo da takav stav rimskoga biskupa nije uvijek bio prihvatljiv u drugim dijelovima kršćanskoga

- svijeta (*Hist. Ecc.* V, 24); usp. R. Williams, „Does it make sense to speak of pre-Nicene Orthodoxy“, u: *The Making of Orthodoxy. Essays in Honour of Henry Chadwick*, Cambridge Univ. Press, 1989, 13.
- ²⁹⁹ U kalendaru iz 354. godine preklapanje poganskih i kršćanskih svetkovina prisutno je čak 14 puta; usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 185.
- ³⁰⁰ Vidi, primjerice, L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris, 1889.
- ³⁰¹ To ne znači da je Rim krajem 5. stoljeća još uvijek poganski grad; za Gelazija, ističe Peter Brown, poganska svetkovina predstavlja samo „suvišan relik“ (*Aspects of Christianization*, n. dj., 168); Lançon navodi prijemor oko Luperkalija kao primjer razlika u interpretaciji poganskog naslijeđa među samim kršćanima (*Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 129-131).
- ³⁰² Kalendar iz 354. godine još ne spominje liturgijsko slavlje Božića u bazilici Sv. Petra, što navodi na zaključak da bazilika u tom trenutku još nije u potpunosti u funkciji. Dan Nepobjedivog Sunca (*natalis Invicti*) u kalendar je uveo car Aurelijan 274. godine; usp. G. H. Halsberghe, *The Cult of Sol Invictus*, Leiden, 1972, 139.
- ³⁰³ Lista s obljetnicama mučenika (*depositio martyrum*) iz 336. godine upućuje na to da je Kristovo rođenje slavljeno na dan 25. prosinca i ranije, možda već u drugoj polovici 3. stoljeća; usp. Pietri, *Premières images de Marien*, dj., 592. Još raniji datum, početkom 3. stoljeća, u vrijeme Hipolita Rimskog, spominje R. T. Beckwith, *Calendar and Chronology, Jewish and Christian*, Leiden – New York – Köln, 1996, 71 i dalje.
- ³⁰⁴ Primjerice, *Repertorium*, I, br. 28 c. Za katalog koji broji 24 primjera vidi D. Milinović, „L'origine de la scène de la Nativité dans l'art paléochrétien (d'après les sarcophages d'Occident)“, u: *Antiquité tardive*, 7 (1999), 299-329.
- ³⁰⁵ *Repertorium*, I, br. 649. Sačuvani dio natpisa spominje konzule za 343. godinu (*Placido et Romulo consulibus*).
- ³⁰⁶ Usp. von Schoenebeck, *Christliche Sarkophagplastik*, n. dj., 302; također i Pietri, *Premières images de Marie*, n. dj., 597.
- ³⁰⁷ Tomu u prilog govori i podatak da je između 24 primjera u katalogu scene Rođenja iz 4. stoljeća tek jedan primjer (reljef, ali vjerojatno ne sa sarkofaga) iz istočnoga dijela Carstva; usp. Milinović, *Origine de la Nativité*, n. dj., br. 24; vidi također J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der Theodosischen Zeit*, Berlin, 1941, sl. 54.
- ³⁰⁸ *Greg. Nys. Or.* 38. Sv. Ivan Krizostom, propovijedajući u Antiohiji 386. godine, kaže da je svetkovina 25. prosinca rimskoga podrijetla (*Ioh. Chrys. in diem Natalem*, PG, 49, col. 351-362); vidi Beckwith, *Calendar and Chronology*, n. dj., 72. Optat Milevitanski u homiliji iz 360. godine prvi puta spominje svetkovinu Božića u Sjevernoj Africi; u Palestini se još i početkom 5. stoljeća slavi samo 6. siječnja; vidi J. Mossay, *Les fêtes de Noël et de l'Épiphanie (Textes et études liturgiques)*, 3), Louvain, 1965.
- ³⁰⁹ U sceni Rođenja, primjerice, takav pristup utječe na pojavu apokrifnih likova ili motiva kao što su babica Salomi ili Zelomi, špilja, kupanje djeteta – sve sastavni dijelovi ikonografije u istočnoj verziji scene, što svjedoči o utjecaju svetih mjesta u Palestini na nastanak takvih legendi; usp. D. Milinović, „Images de la naissance du Christ chez les premiers chrétiens. Quelques comparaisons entre le IV^e et le VI^e siècles“, u: *Radovi XIII. Međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju*, sv. 3 (Città del Vaticano – Split, 1998), 523-530.
- ³¹⁰ Vidi gore, str. 259-260.
- ³¹¹ *Hist. Ecc.* V, 1, 39.

- ³¹² „Svaka liturgijska svetkovina je prije svega *memoria*, budući da budi sjećanja na prošli događaj“, kaže Dom Jean Gaillard, govoreći o propovijedima pape Leona Velikog na temu Božića („Noël, memoria ou mystère“, u: *La Maison-Dieu*, 59 [1959], 44).
- ³¹³ *Trall.* IX, 1-2; (prema: Ignacije Antiohijski: *Pisma, Apostolski oci I.*, pr. B. Jozić, Split, 2010). Ignacije i u drugim svojim pismima inzistira na stvarnosti Kristove muke i naglašava da je „uistinu čavlima pribijen u tijelu“ (*Smyr.* I).
- ³¹⁴ *Epig.* VII.
- ³¹⁵ Na isto upozorava već Kollwitz, *Christusbild*, n. dj., 13.
- ³¹⁶ *Hist. Ecc.* V, 1, 43.
- ³¹⁷ Datacija oko 200. godine je, dakako, ovisna prije svega o arhitektonskom kontekstu; vidi Mathews, *Clash of Gods*, n. dj., 48 i sl. 33.
- ³¹⁸ Usp. Milinović, *Origine de la Nativité*, n. dj., br. 10 (=Repertorium, I, br. 28), br. 11 (=Repertorium, I, br. 907).
- ³¹⁹ Za Španjolsku usp. M. Sotomayor, *Sarcófagos Romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, 1975; za Francusku vidi Février, *Sculpture funéraire*, n. dj. te korpus sarkofaga u *Repertorium*, III.
- ³²⁰ J.-P. Caillet, „Les sarcophages chrétiens en Provence“, u: *Antiquité tardive*, 1 (1993), 127-138. Do istog zaključka dolazi i K. Eichner, „Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 113.
- ³²¹ Stutzinger smatra da o jačem utjecaju Konstantinopola ne možemo govoriti prije kraja 4. stoljeća; klasicizam *Lijepog stila* je, smatra, oduvijek prisutan u rimskoj likovnoj tradiciji, stoga i nije potrebno tražiti utjecaje izvana (*Frühchristlichen Sarkophagreliefs*, n. dj., 128-129 te 159 i dalje). Sarkofazi „na stupove“ u Konstantinopolu se ne javljaju prije kraja 4. stoljeća, pod utjecajem su starije maloazijske proizvodnje, ali kvalitetom nisu ravni rimskim radovima; usp. J. G. Deckers, „Ein Säulen-Sarkophag aus Konstantinopel“, u: G. Koch (ur.), *Sarkophag-Studien*, 2, Mainz, 2002, 57-72. Prisutnost maloazijskih kipara i radionica, na koje smo naišli ne samo u Rimu, već i na jugu Francuske (kasnoantička vila u Chiraganu), pokazuje da i tijekom 4. stoljeća treba ozbiljno računati na putujuće majstore iz tog dijela Mediterana.
- ³²² Henri-Irénée Marrou nazvat će to vrijeme „zlatnim dobom crkvenih Otaca“ (*Église de l'Antiquité tardive*, n. dj., 87 i dalje).
- ³²³ Biskupu Paulinu (oko 353-431) pripisuju se i kratki stihovi (*tituli*) u funkciji tumačenja pojedinih epizoda oslikanih ciklusa na zidovima svetišta Sv. Feliksa u Noli; vidi J. Engemann, „Zu den Apsis-Tituli des Paulinus v. Nola“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 17 (1974), 21-46. Jednako tako i njegovom suvremeniku, pjesniku Prudenciju; vidi C. Davis-Weyer, „Komposition und Szenenwahl im Dittochaem des Prudentius“, u: O. Feld i U. Peschlow (ur.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, III, Bonn, 1986, 19-29. Čini se da bi sv. Ambrozije mogao biti u začetku te kršćanske tradicije; usp. H. J. Ammerbauer, „Les constructions de Nole et l'esthétique de saint Paulin“, u: *Revue des Etudes augustiniennes*, 24 (1978), 22-57.
- ³²⁴ U razdoblju od 312-325, samo u slučaju devet (9) senatora možemo govoriti o sigurnoj pripadnosti kršćanskoj vjeri, a na najvišim dužnostima – među konzulima i gradskim prefektima – nemamo niti jednog sa sigurnošću dokazanoga kršćanina; usp. Lippold, *Stadtrömischer Adel*, n. dj., 20-21. Prvi konzul kojega sa sigurnošću možemo identificirati kao kršćanina je iz 317. godine; usp. D. Barnes, „Christians and Pagans in the Reign of Constantius“, u: *L'Eglise et l'Empire au IV^e siècle*, n. dj., 301-343.
- ³²⁵ Prvi je to učinio Konstancije, za posjeta Rimu (357). Zanimljivo je da Amijan Marcelin, koji detaljno opisuje carev posjet, ne spominje taj događaj; usp.

- Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 250. Vidi također A. Cameron, „Gratian's Repudiation of the Pontifical Robe“, u: *The Journal of Roman Studies*, 58/1-2 (1968), 96-102.
- 326 Brown, *Aspects of the Christianization*, n. dj., 166.
- 327 Znakovito je da Euzebijije naziv *Hellenes* koristi za Grke, ali i pogane općenito (*Vita Const.* II, 44); usp. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 10.
- 328 O sklonosti pragmatičnim rješenjima u aristokratskim obiteljima vidi, primjerice, A. Cameron, „The Date and Owners of the Esquiline Treasure“, u: *American Journal of Archaeology*, 89/1 (1985), posebno 144.
- 329 O tome govore ne samo broj novih kopija, već i redukcija u veličini, kao i činjenica da su često sa stražnje strane izdubljene; usp. Harnstedt, *Ende der antiken Idealstatue*, n. dj., 648.
- 330 Odredbe iz Teodozijeve kodeksa, tako zakon iz 384. (*Cod. Theod.* XV, 9, 1), nastoje ograničiti upotrebu bjelokosti samo na konzule, dok se niži službenici moraju zadovoljiti jeftinijim materijalima; vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., xxxvii; također A. Cameron, „A Note on Ivory Carving in Fourth Century Constantinople“, u: *American Journal of Archaeology*, 86 (1982), 126. U Tacitovu životopisu u *Carskoj povijesti* čitamo da su se i senatske odluke koje su se odnosile na prvake dugo zapisivale u „knjige od bjelokosti“ (*SHA XXVII*, 8, 2). Vjerojatni nastanak ove povijesne kompilacije prema kraju 4. stoljeća podudara se sa širokom upotrebom bjelokosti za potrebe carske administracije.
- 331 Više o administrativnom ustroju kasnoga Carstva u H. Löhken, *Ordines dignitatum (Kölner historische Abhandlungen*, 30), Köln-Wien, 1982. Broj tako darovanih diptiha mora da je bio izvanredno velik; Delbrueck ga za razdoblje od stotinjak godina te uzimajući u obzir oba glavna grada (Rim i Konstantinopol) procjenjuje na „stotine tisuća“ (*Consulardiptychen*, n. dj., 10). Dakako, dobar dio njih vjerojatno nije bio bogato ukrašen. O vrstama darova u takvim prigodama vidi Delbrueck (*ibid.* 68 i dalje).
- 332 Iz pisma ostrogotskog kralja Teodorika konzulu Feliksu (511); prema: A. Cameron, „The Last Consul: Basilius and His Diptych“, u: *The Journal of Roman Studies*, 72 (1982), 139.
- 333 *Symm. Ep.* II, 81 (Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., xlv). Prema Komesu Marcelinu, Justinijan je potrošio 288 tisuća solida na igre za svoj konzulat 521. godine; vidi gore, str. 101.
- 334 Još je uvijek aktualan izvanredan katalog Richarda Delbruecka (*Consulardiptychen*, n. dj.). Niz reprezentativnih primjera u J. Durand (et al.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, katalog izložbe, Musée du Louvre, Paris, 1992, kat. br. 12-19. Cameron dovodi u pitanje ustaljenu podjelu (*Note on Ivory Carving*, n. dj., 126-9).
- 335 Sličnost s ikonama zasigurno nije slučajna; u istom razdoblju čujemo, naime, i za kršćanske svete slike.
- 336 Vidi gore, str. 268.
- 337 *Mamert. Paneg. Iul.* XXIX, 4 (prema: S. Lieu, *The Emperor Julian: Panegyric and Polemic*, Manchester, 1986). Mamertinova samohvala podsjeća na vjerojatnu ulogu diptiha kao neke vrste konzularnih lista (*fasti*), prema kojima se u Rimu računalo vrijeme, pa možemo govoriti o reprezentacijskim slikama koje u sebi objedinjuju ideju „društvenoga položaja“ i „vremena“; usp. K. Bowes, „Ivory Lists: Consular Diptychs, Christian Appropriation and Polemics of Time in Late Antiquity“, u: *Art History*, 24/3 (2001), 338-357.
- 338 O „statusnim“ prikazima (*Bildformeln*) u kasnom Carstvu vidi R. Warland, „Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht“, u: *Römische Mitteilungen*, 101 (1994), 175-202.

- ³³⁹ Brenk, *Mit was für Mitteln*, n. dj., 147; isto je vidljivo i na kipovima civilnih dužnosnika u 5. stoljeću, primjerice na poznatom portretu Eutropija iz Beča (sl. 134 u tekstu) ili na anonimnom togatu iz Afrodizijade (Hannestad, *Ende der antiken Idealstatue*, n. dj., 638).
- ³⁴⁰ U Chiraganu je tako nađen fragment kamenog reljefa na kojem je u gotovo prirodnoj veličini prikazan magistrat (konzul?) s tkaninom (*mappa*) u podignutoj ruci; usp. Bergmann, *Chiragan*, n. dj., 32.
- ³⁴¹ Vidi gore, str. 265 i bilj. 147.
- ³⁴² Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., br. 1.
- ³⁴³ Čini se da je najraniji primjer diptih konzula Justina iz 540. godine (*ibid.* br. 34).
- ³⁴⁴ *Ibid.* br. 48. Sačuvana stranica diptiha sastoji se od pet dijelova. Sudeći po jedinstvenoj ikonografiji, diptih Barberini je možda bio neka vrsta carske „ikone“, kakve još početkom 5. stoljeća spominje sv. Ivan Krizostom (Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., xxxv; 12); vidi također Gaborit-Chopin, u: *Byzance*, kat. br. 20.
- ³⁴⁵ U tom smislu, kovanica iz Louvrea (*Byzance*, kat. br. 120) predstavlja jednu od najznačajnijih u bizantskoj numizmatici, s Kristovim „portretom“ na aversu.
- ³⁴⁶ Posljednji zabilježeni konzul je Bazilije (541.); obnova konzulata nakon Justinijanove smrti (566) odnosi se isključivo na careve i nije ostavila traga u umjetnosti; usp. Cameron, *Last Consul*, n. dj., 141.
- ³⁴⁷ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 8-9.
- ³⁴⁸ *Ibid.* br. 54 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 157); vidi također *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 141; K. S. Painter, „Dittico dei Nicomahi e dei Simmachii“, u: *Aurea Roma*, 465-468 (kat. br. 68-69).
- ³⁴⁹ Vidi A. Cameron, „Pagan Ivories and Consular Diptychs“, u: *Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, VII (1981), 54. K. J. Shelton predlaže vjenčanje kćeri Kvinta Aurelija Simaha i sina Virija Nikomaha Flavijana kao povod za nastanak diptiha (u: *Age of Spirituality*, kat. br. 166). Diptih je mogao nastati i s namjerom iskazivanja počasti nekoj drugoj istaknutoj osobi, možda Veciju Agoriju Pretekstatu, predvodniku poganske aristokracije u Rimu (umro 385); usp. B. Kiielerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts*, Odense, 1993, 148-9.
- ³⁵⁰ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 212-213; Kiielerich, *Late Fourth Century Classicism*, n. dj., 145.
- ³⁵¹ Oba fenomena („poganska obnova“, odnosno „teodozijanska renesansa“) su dovedena u pitanje; usp. Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 193 i dalje; vidi također Caillet, *La pseudo 'renaissance théodosienne'*, n. dj., 218.
- ³⁵² *Symm. Rel.* III. Zato su Simah, Nikomah i njihovi istomišljenici posvećeni u razne tradicionalne i orijentalne kultove kasnog Rima i obnašaju različite svećeničke dužnosti. Tako se Ulpije Egnacije Faventin na jednom natpisu (*CIL* VI, 0504) legitimira kao *pater* i *hieroceryx* „nepobjedivog boga Sunca Mitre“, kao *archibucolus* boga Libera (Dioniza), kao Hekatin hijerofant i Izidin svećenik; usp. *Spätantike und frühes Christentum*, 534.
- ³⁵³ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., br. 55. Asklepijev kult uveden je u Rim iz Grčke još 293. pr. Kr. Filokalov kalendar iz 354. godine uz 11. rujan bilježi *natalis Asclepi*; usp. Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 125.
- ³⁵⁴ O tome govori podatak da su u Rimu nađena tri Asklepijeva kipa identična tipu prikazanom na bjelokosnom reljefu iz Liverpoola; usp. Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 217.
- ³⁵⁵ Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 304-308.
- ³⁵⁶ Vidi gore, str. 292 i bilj. 246.

- 357 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, n. dj., br. 116. To je jedinstveni ciklus Muke u ranokršćanskoj umjetnosti, a sastoji se od sedam epizoda raspoređenih na četiri jednako velika bjelokosna reljefa koji su vjerojatno bili dio male škrijnice ili relikvijara (*Age of Spirituality*, kat. br. 452; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 267; *Picturing the Bible*, kat. br. 57).
- 358 *Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 142-143. Sličan fenomen servisa koji „kolaju“ među velikaškim obiteljima susrećemo i u doba renesanse, a primjera ima i na našoj obali; usp. J. Belamarić, „Ostava srebrnog posuda pronađena 1439. na putu prema Prosiku kraj Solina“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36 (2012), 53-62.
- 359 *Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 139, 140.
- 360 Vidi D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, London, 1966, 151-152 (za ukrašene pladnjeve).
- 361 *Ibid.* 136 i sl. 35 b; vidi također *Aurea Roma*, kat. br. 287 (F Baratte).
- 362 To je ujedno jedini prikaz žrtve na rimskim predmetima od srebra; usp. V. Huet, „Stories One Might Tell of Roman Art“, u: J. Elsner (ur.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 1996, 24 i dalje. Strong govori o proizvodnji pod nadzorom carskoga dvora i carskoj propagandi (*Greek and Roman Plate*, n. dj., 136).
- 363 *Ibid.* 150 i sl. 44 a.
- 364 Bianchi-Bandinelli, *Rome, Centre of Power*, n. dj., sl. 45.
- 365 Na to upućuje činjenica da su neki primjerci probušeni na jednom ili više mjesta; usp. Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., 15.
- 366 *Petr.* LII (Šop, 62).
- 367 *Epig.* VIII, 6.
- 368 *Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 154.
- 369 Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 244; Mielsch govori o figurama „roditelja“ uz Trebija Justa i datira oslike u prvu četvrtinu 4. stoljeća (*Stadtrömische Malerei*, n. dj., 172 i dalje). I taj nas primjer podsjeća na tradicionalna uvjerenja o grobu kao o svojevrsnoj „kući“ pokojnika, što objašnjava česte nalaze predmeta koji su nekoć pripadali pokojniku ili pokojnici.
- 370 François Baratte napominje da je teško precizno odrediti ulogu predmeta od srebra u ekonomskom i društvenom životu rimskoga svijeta, ali i da su to ujedno neka od najzanimljivijih pitanja za povjesničara umjetnosti kasnoga Carstva („Les objets précieux dans la vie économique et sociale du monde romain à la fin de l'Antiquité“, u: *Revue numismatique*, VI^e série, 159 [2003], 205-216).
- 371 Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 45; vidi također C. Balmelle i J.-P. Darmon, „L'Artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive: réflexions à partir des signatures“, u: *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, sv. 1 (Rennes, 1983), 3 i dalje. Ista se mogućnost nameće i u slučaju proizvodnje sarkofaga; usp. K. Schefold, „Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage“, u: *Mélanges de l'École Française de Rome (MEFRA)*, 88 (1976), 759-798. Općenito o utjecaju ilustracija, odnosno, „bilježnica“, vidi primjedbe D. Stutzinger, „Die spätantiken Achilleusdarstellungen – Versuch einer Deutung“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 177.
- 372 Za specifičnu situaciju u Britaniji vidi K. Painter, „Silver Hoards from Britain in their Late-Roman Context“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 93-110. Autor upozorava da niti jedna srebrna posuda u Britaniji, pa niti na području čitavog Carstva, nije nađena u arheološkim slojevima rimske vile.
- 373 Za distribuciju nalaza srebrnih ostava različitog podrijetla i namjene vidi E. Künzl, „Römische Tempelschätze und Sakralinventare: Votive, Horte, Beute“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 57-81, s kartama distribucije ostava iz ranijega (1-3. st.) i kasnoga Carstva (4. st.).

- ³⁷⁴ Većina predmeta iz ostave nađena je 1961. godine; vidi H. Cahn i A. Kaufmann-Heinimann (ur.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, Derendingen, 1984. Novih 18 predmeta, nađenih 90-tih godina prošlog stoljeća, dobrim su dijelom promijenili naša saznanja o ostavi; vidi M. A. Guggisberg (ur.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde (Forschungen in Augst, 34)*, Augst, 2003.
- ³⁷⁵ SHA XXVI, 46, 2-3; isti izvor kaže da je Aurelijan svima dopustio korištenje zlatnih posuda i čaša.
- ³⁷⁶ Usporedi, primjerice, cijeli niz zakona koje donosi Teodozije, u kojima često do izražaja dolazi briga za društveni položaj i popratne simbole, tako za odgovarajuću odjeću, primjerenu pojedinim staležima, neku vrstu staleške uniforme; usp. Piganiol, *Empire chrétien*, n. dj., 236. U istom smjeru idu i Julijanovi pokušaji da organizira pogansku „Crkvu“ sa svećeničkom hijerarhijom i u detalje razrađenim uputama o odjeći i ponašanju; vidi Cameron, *Imperial Pontifex*, n. dj., 359.
- ³⁷⁷ U tom je smislu znakovit nalaz ostave u Beaurains u Francuskoj, koji je vjerojatno pripadao samo jednom vlasniku, s kvalitetnim multiplima koji upućuju na carske poklone (*donativa*) u niz navrata između 285. i 310. godine. Ostava nije kompletna, ali daje naslutiti koliko je visoko pozicionirani časnik u rimskoj vojsci (možda general?) mogao primiti novca od cara u takvim prigodama; usp. A. Cameron, „An unknown General“, u: *Classical Philology*, 83 (1988), 149-150.
- ³⁷⁸ Vidi gore, str. 265.
- ³⁷⁹ Za detaljni pregled takvih darova vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 66 i dalje; vidi također R. MacMullen, „The Emperor's Largesses“, u: *Latomus*, 21 (1962), 159-166. Ne treba zaboraviti da i car prima slične darove. Svetkovine na početku konzularne godine prigoda su za *oblaciones*, a to su tradicionalno pokloni koji se sastoje od plemenitih metala ili bjelokosti, kao u slučaju Probava diptiha s portretom cara Honorija. Brown uspoređuje „bankrotirani dvor“ i neizmjereno bogate aristokrate (*Aspects of Christianization*, n. dj., 168). Jedan od njih je Simah, koji 385. godine šalje svakom od tri vladara (Teodozije, Valentinijan II i Arkadije) srebrne posude s novcem; vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 306. Više kod Millar, *Emperor in the Roman World*, n. dj., 139 i dalje.
- ³⁸⁰ Među sačuvanim primjerima dominiraju posude s imenima Licinija (308-324) i njegova sina (dio njih rađen u Nišu); vidi Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 2-11.
- ³⁸¹ Vidi A. Kaufmann-Heinimann, u: Guggisberg, *Spätrömische Silberschatz*, n. dj., 117 i dalje.
- ³⁸² U natpisu stoji: *h(a)ec Seuso tibi durent per saecula multa posteris ut prosint vascula digna tuis* („Neka ove male posude budu od koristi tebi, Seuse, i tvojim nasljednicima za mnoga stoljeća“); vidi D. Milinović, „Analiza ikonografije Seusova pladnja“, u: *Mogućnosti*, 54/1-3 (1997), 72-96. Dokazujući da je blago nađeno u Mađarskoj, vlada te države 2014. godine otkupila je jedan dio ostave, zajedno sa Seusovim pladnjem; vidi M. Nagy, „Lifting the Curse on the Sevso Treasure“, u: *Hungarian Review*, V/6 (2014), 108-123.
- ³⁸³ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 14. Pladanj je nađen u grobu plemenskog poglavice, pa smijemo nagađati da je do njega stigao kao diplomatski poklon.
- ³⁸⁴ Za radove u njemu vidi još uvijek aktualan katalog M. Rosenberga, *Niello bis zum Jahre 1000 nach Christi*, Frankfurt, 1924.
- ³⁸⁵ Promjer mu je 74 cm, težina nešto više od 15 kg. „Misorij“ označava najvredniji komad raskošnog servisa; vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., br. 62; Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 16.

- ³⁸⁶ U detaljima se tri figure ipak razlikuju, pa je tako i Teodozijev kostim bogatiji nego u slučaju druga dva suvladara; vidi Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 238-239.
- ³⁸⁷ Na pladnju tako imamo dvije kategorije prikaza: prva se odnosi na dvorski ceremonijal, a druga predstavlja mitološku alegoriju blagostanja; poveznica među njima su mali eroti koji se javljaju u donjem dijelu pladnja i u zabatu u gornjem dijelu, noseći cvjetne vijence kao da njima krune Teodozija. Analogni motivi u različitim kategorijama prikaza osiguravaju jedinstvo poruke i sadržaja; usp. L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache*, Wiesbaden, 1983, 35-36.
- ³⁸⁸ Delbrueck, *Consulardiptychen*, n. dj., 237.
- ³⁸⁹ Tako na Konkordijevu sarkofagu; vidi gore, str. 300-301.
- ³⁹⁰ Delbrueck, *Consulardiptychen*, br. 62; također vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 64 (K. Shelton); *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 228.
- ³⁹¹ Usp. Schneider, *Domäne als Weltbild*, n. dj., 35-36. Sklonost vremena prema ukrasima u obliku medaljona dolazi do izražaja u odabiru tonda iz Hadrijanova vremena na Konstantinovom slavlolu, ali i u dekoru kasnoantičkih vila, primjerice u Chiraganu na jugu Francuske, gdje su nađeni brojni medaljoni s poprsjima božanstava (Bergmann, *Chiragan*, n. dj., 33).
- ³⁹² Beckwith, *Early Christian Art*, n. dj., 77.
- ³⁹³ Bogata ostava iz Kaiseraugsta upućuje na više od jednog vlasnika iz redova vojske; usp. Guggisberg, *Spätrömische Silberschatz*, n. dj., 287-289. Višem oficiru rimske vojske (vjerojatno iz vremena Licinija) pripadali su srebrni predmeti iz groba kod Taraneša u Makedoniji, koji uključuju lijep srebrni pladanj, promjera 45 cm, s geometrijskim ukrasom od nijela i pozlate u središnjem medaljonu i na vanjskom obrubu, po čemu je najbližnji Konstantovom pladnju iz Kaiseraugsta; vidi M. Ivanovski, „The grave of a warrior from the period of Licinius I found at Taraneš“, u: *Archeologia Iugoslavica*, 24 (1987), 81-90.
- ³⁹⁴ *Lact. Pers.* XLVI, 12.
- ³⁹⁵ *SHA XXV*, 14, 3-5.
- ³⁹⁶ *Ibid.* 17, 5.
- ³⁹⁷ Dio nalaza iz Vinkovaca prikazan je na izložbi „Srebro antičkih Vinkovaca“, u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu (18. svibnja – 10. lipnja, 2012). U očekivanju potpunije studije vidi osvrt u *Hrvatskoj reviji*, 1-2 (2012), 67-77 (H. Vulić i D. Milinović). Ostava pronađena 1942. godine u Mildenhallu, danas u Britanskom muzeju u Londonu, sastoji se od 34 srebrna predmeta; vidi K. S. Painter, *The Mildenhall Treasure*, London, 1977.
- ³⁹⁸ Za Rim u 4. stoljeću nemamo drugih potvrđenih radova osim predmeta iz ostave na Eskvilinu. Spomenuti Teodozijev misorij mogao je nastati u carskim radionicama u Konstantinopolu, ali tamošnja proizvodnja srebrnih predmeta posvjedočena je tek u 6. stoljeću, stoga je Solun izgledniji; vidi M. Mundell Mango, „Continuity of Fourth/Fifth Century Silver Plate in the Sixth/Seventh Centuries in the Eastern Empire“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 83-92.
- ³⁹⁹ Jedna od riznica dragocenih metala nalazila se i u Sisciji, za koju *Notitia dignitatum* bilježi prisustvo rizničara (*praepositus thesaurorum*); usp. J. Szidat, u: Guggisberg, *Spätrömische Silberschatz*, n. dj., 231.
- ⁴⁰⁰ Za takvo što ne nedostaje ranijih primjera; u 1. stoljeću Plinije spominje guvernera provincije Pompeja Albina, koji nikuda nije putovao bez svoje srebrnine, a ta je navodno težila više od 4 tone (*Plin. Nat. Hist.* XXXIII, 143). O pokretljivosti i putovanjima u kasnoj antici vidi B. Leyerle, „Mobility and the Traces of Empire“, u: P. Rousseau (ur.), *A Companion to Late Antiquity*, London, 2009, 110-124.

- ⁴⁰¹ Zajedno sa svojim suprugom, još bogatijim Valerijem Pinijanom, Melanija (znana kao Melanija Mlađa) posjeduje imanja u Rimu, Kampaniji, Siciliji, Hispaniji, Africi, Mauretaniji, Numidiji, Britaniji. Monah Geroncije, koji je sastavio njezin životopis, kaže da je često govorila kako je „davao iskušava bogatim prihodima s njezinih posjeda“, zbog čega ih je s vremenom sve razdijelila siromašnima (*V. Melan. lun. XVIII*). O privlačnosti asketizma i hodočašća među rimskom aristokracijom krajem 4. stoljeća vidi Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 330 i dalje; također Maraval, *Lieux saints*, n. dj., 129.
- ⁴⁰² Možda bismo dodirne točke našli i s izvornim mozaicima u kupoli Sv. Konstance, da nisu uništeni; međutim, iz opisa znamo da su oni, osim biblijskih scena, sadržavali dionizijske motive (pantere, erote i sl.), zbog čega je crkva u renesansi poznata i kao „Bakhoval hram“ (vidi gore, str. 177).
- ⁴⁰³ Moguća je usporedba s grčkom oslikanom keramikom klasičnog razdoblja, na kojoj se često javljaju scene banketa i simpozija s ispisanim imenima sudionika; usp. J. Boardman, *The History of Greek Vases*, London, 2001, 168 i dalje, koji njihovu pojavu objašnjava činjenicom da za stare Grke slika predstavlja „društvenu činjenicu“. Ipak, najbliže usporedbe su one sa sjevernoafričkim mozaicima na kojima su brojni popratni natpisi toga karaktera, a posebno je raširen običaj ispisivanja imena omiljenih životinja, pa tako i konja; vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., sl. 82, 83.
- ⁴⁰⁴ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 56; ostaci slova (ANT) na radioničkom pečatu mogli bi upućivati na izradu u Antiohiji, oko polovice 4. stoljeća.
- ⁴⁰⁵ Arheološka evidencija ne dopušta konačne zaključke o preciznoj dataciji; rano 4. stoljeća je izgledno razdoblje. Predložena datacija (310-330) je odveć kasna za Maksimijana. Moguće je da su neki mozaici i kasniji (Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 243-245). U svakom slučaju, nismo odveć daleko od vremena nastanka pladnja iz Cesene i Seusova pladnja, pogotovo ako u dataciji mozaika slijedimo Grabara (*Beginnings*, n. dj., 154, sl. 158-159).
- ⁴⁰⁶ To je tzv. „Mali lov“; vidi Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., sl. 198.
- ⁴⁰⁷ Vidi gore, str. 182.
- ⁴⁰⁸ Za taj, i brojne druge primjere sličnog sadržaja vidi W. Raack, *Modernisierte Mythen*, Stuttgart, 1992, posebice 105-107; natpis je čest u zagrobnom kontekstu, primjerice, na jednom sarkofagu u Washingtonu, s početka 4. stoljeća (Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, n. dj., 143).
- ⁴⁰⁹ *Symm. Ep.* III, 23 (prema: Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 335).
- ⁴¹⁰ *Auson. Mos.* 318-331 (prema: Schneider, *Domäne als Weltbild*, n. dj., 119-120).
- ⁴¹¹ *Basil. Ep.* XIV (prema: I. Ševčenko, „A Shadow Outline of Virtue: the Classical Heritage of Greek Christian Literature“, u: Weitzman, *Age of Spirituality: a Symposium*, n. dj., 58).
- ⁴¹² Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 19 i 27. Slojevitost takvih ikonografskih programa dobro odražava diskusiju o tome jesu li u pojedinim medaljonima mozaika u Akvileji, uz tradicionalne personifikacije godišnjih doba, prikazani i članovi konstantinske dinastije, umetnuti u alegorijski sadržaj tipa *felicitas temporum*; o tome vidi Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“*, n. dj., 287-300. Interpretacija velikim dijelom ovisi o tome je li južna dvorana izvorno imala svjetovnu namjenu i tek naknadno bila prenamijenjena u kulturni prostor.
- ⁴¹³ *Amm. Marc.* XXVIII, 4, 13.
- ⁴¹⁴ Freske su poznate zahvaljujući crtežima iz 18. stoljeća i nekoliko sačuvanih fragmenata u napuljskom Muzeju; vidi C. Pavolini, „Le domus del Celio“, u: *Aurea Roma*, 147-148 i kat. br. 43-45; usp. također F. Baratte, „La vaisselle

- de bronze et d'argent sur les monuments figurés romains“, u: *Bulletin Soc. Nat. Ant. France*, 1990, 90-95.
- ⁴¹⁵ Za oslikani grob u Silistri usp. Schneider, *Domäne als Weltbild*, n. dj., 39 i dalje (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 164).
- ⁴¹⁶ Grabar, *Beginnings*, n. dj., 187 i dalje.
- ⁴¹⁷ Vidi, primjerice, Kitzinger, *Byzantine Art*, n. dj., 34 i dalje.
- ⁴¹⁸ Već je zemljopisac Strabon (64. pr. Kr.- 24. n. Kr.) podsjećao na obrazovnu ulogu mitova u umjetnosti (*Strab. Geog. I, 2, 8*).
- ⁴¹⁹ Primjerice, prikaz Artemide na jednom pladnju iz 4. stoljeća u potpunosti odgovara onome na oslikanoj atičkoj vazi iz 6. stoljeća pr. Kr. Zanimljivo je da u razdoblju od tisuću godina, između datacije navedenih predmeta, nisu poznati drugi primjeri istoga tipa; usp. Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., 19.
- ⁴²⁰ Više o tome u Armstrong, *Pagan and Christian Traditionalism*, n. dj., *passim*.
- ⁴²¹ Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 198; Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 23. Vidi također F. Baratte, „Lanx di Corbridge“, u: *Aurea Roma*, 483-484, kat. br. 103, koji smatra da nema potrebe odveć naglašavati religijski sadržaj prikaza (Parisov sud?).
- ⁴²² Danas se većina istraživača slaže u tome da izvanredni pladanj iz Parabiaga treba pripisati kraju 4. stoljeća; vidi Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 198; Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 20; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 138; *Aurea Roma*, kat. br. 125 (D. Caporusso).
- ⁴²³ Kao polubesmrtnik, Dioniz je donekle stranac na Olimpu; o njegovoj ulozi u kasnoj antici vidi Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 41 i dalje.
- ⁴²⁴ Painter, *Mildenhall Treasure*, n. dj., 26, br. 1 (promjer: 60,5 cm; težina: 8256 g); Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 1; Painter, „Piatto di Mildenhall“, u: *Aurea Roma*, 622-625, kat. br. 327.
- ⁴²⁵ Od pronalaska katakombe 1956. godine, pa sve do danas, supostojanje istovremenih kršćanskih i mitoloških tema u istoj grobnici izaziva zanimanje i različite interpretacije; vidi A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano, 1960; usp. također W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, London, 1986.
- ⁴²⁶ Na soteriološkom značenju jednog dijela mitoloških scena inzistira Jocelyn Toynbee, analizirajući poglavito kasnoantičke mozaike iz mjesta Nea Papos na Cipru („Life, Death and Afterlife on Roman-Age Mosaics“, u: *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum = Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd. 9* (1982), 210-214).
- ⁴²⁷ Toynbee u ikonografiji pladnja vidi „dijelom kulni, a dijelom mitološki“ sadržaj. Nekoliko posuda iz ostave u Mildenhallu ukrašeno je tradicionalnim dionizijskim motivima (satiri i menade u plesu) ili njihovim morskim pandanima (Nereide, Triton, delfini), pa se stječe dojam da je Dionizov trijumf tema čitavoga servisa (*Silver Picture Plates*, n. dj., 16-17). Za Schneidera, ikonografija pladnja, ali i drugih predmeta iz ostave, usmjerena je na odnos zemlja – voda i na simboličku sliku cjelokupnog bogatstva prirode (domene), koja stoji ljudima na raspolaganju. Mitološke teme i motivi samo su dio interpretacijskog ključa takvog programa (*Domäne als Weltbild*, n. dj., 150 i dalje).
- ⁴²⁸ Vidi gore, str. 106.
- ⁴²⁹ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 26. Kombinacija nijela, pozlate i srebrnog sjaja, iz čega proizlazi odgovarajuća igra boja, čine pladanj „jednim od najboljih primjera kasnoantičkog ukusa u dekorativnim umjetnostima“ (F. Baratte, u: *Aurea Roma*, 483, kat. br. 102). Mogućnost usporedbe sa znatno ranijim primjerima pokazuje da je odabir motiva na posudama od srebra i dalje najvećim dijelom uvjetovan naslijeđenim tipovima.

- ⁴³⁰ Isti fenomen redukcije tradicionalnih tema i stapanja nekoliko epizoda u jednu prisutan je i na sjevernoafričkim mozaicima; usp. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 41 i dalje.
- ⁴³¹ Vidi Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., 21. Rudolf Wittkower govori o „obesnaženim simbolima“, uzimajući za primjer transformaciju dionizijskog motiva na jednom od pladnjeva iz ostave u Mildenhallu („Tumačenje optičkih simbola“, u: *Život umjetnosti*, 48/49 [1991], 131).
- ⁴³² Painter, *Mildenhall Treasure*, n. dj., 27, br. 7 (promjer: 26,8 cm; težina: 1301 g). Schneider govori o „dionizijskim glavama“ (*Domäne als Weltbild*, n. dj., 150).
- ⁴³³ Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., sl. 36 a. Dodatnu potvrdu za takvu pretpostavku nudi pladanj u Antaliji (Turska), s vrlo sličnom glavom Atene u središnjem medaljonu (prikaz je upotpunjen kopljem i egidom na prsima) te životinjskim frizom i četiri glave u obrubu; usp. M. Mundell Mango, „The archaeological context of finds of silver in and beyond the Eastern Empire“, u: N. Cambi i E. Marin (ur.), *Radovi XIII. međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju*, (Città del Vaticano – Split, 1998), 213; vidi također A. Kaufmann-Heinimann, u: Guggisberg, *Spätromische Silberschatz*, n. dj., 148 i sl. 153.
- ⁴³⁴ *Mildenhall Treasure*, n. dj., 27.
- ⁴³⁵ Usp. D. Stutzinger, „Theios aner – Die Vorstellung vom aussergewöhnlichen, göttlichen Menschen“, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 161-175.
- ⁴³⁶ Vidi gore, str. 58.
- ⁴³⁷ Za slavoluk u Solunu vidi Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 9, 152-3, 226-8; mozaik s Dela u D. Strong, *Roman Art*, London, 1989, sl. 21.
- ⁴³⁸ *Carska povijest* spominje zdjelu (od poludragog kamena) „na kojoj je u sredini Aleksandrov portret i oko njega minijturni prizori iz Aleksandrova života“ (*SHA* XXIV, 14, 5). Do koje su mjere takvi primjeri mogli izgubiti vezu s izvornim modelima, pokazuje slična glava na oltarnoj menzi iz Salone (Arheološki muzej u Zagrebu), s prikazom Krista i apostola pod lukovima; vidi Cambi, *La figure du Christ*, n. dj., 52.
- ⁴³⁹ Znakovito je da je Aleksandar na njima prikazan gologlav ili s lavljom glavom umjesto šljema, po uzoru na Herakla; vidi *Age of Spirituality*, kat. br. 92; *Spätantike und frühes Christentum*, kat. br. 94 i 139. U *Carskoj povijesti* čitamo da je u nekim rimskim obiteljima bio običaj nositi portret Aleksandra Velikog ugraviran na prstenju i na srebrnom nakitu, dok su ga žene nosile na mrežicama za kosu, narukvicama, prstenju i svim vrstama nakita, pa čak i na tunikama (*SHA* XXIV, 14, 4). O takvoj upotrebi Aleksandrova portreta govori i sv. Ivan Krizostom u jednoj od svojih propovijedi (Painter, *Mildenhall Treasure*, n. dj., 46, bilj. 46).
- ⁴⁴⁰ Ahilej je čest na mitološkim sarkofazima (40-ak poznatih primjera samo iz rimske produkcije), na kojima dominiraju teme Ahileja na Skiru, Ahileja nad mrtvim Patroklom i Prijama koji moli junaka za Hektorovo tijelo; usp. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72 i dalje. Za primjere iz Hrvatske vidi Cambi, *Atički sarkofazi*, n. dj., 31 i dalje.
- ⁴⁴¹ Sam Konstantin je, čini se, pažljivo njegovao takav pedigre; o tomu svjedoči Euzebijev opis koji daje naslutiti tradicionalnu vezu s Aleksandrom: dijade-ma, glava nagnuta unatrag i pogled prema nebu, kako je i Aleksandar bio prikazivan (*Vita Const.* IV, 15).
- ⁴⁴² *Luc. De scrib. hist.* XIV (prema: Lucien, *Comment écrire l'histoire*, Paris, 2010).
- ⁴⁴³ *Cons. Hon.* III.

- ⁴⁴⁴ V. von Gonzenbach, u: Cahn i Kaufmann-Heinimann, *Der spätrömische Silberschatz*, n. dj., 295; vidi također Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 22. Pauzilip je potpisan na još jednom pladnju iz iste ostave, uz službeni pečat carske radionice.
- ⁴⁴⁵ Toynbee i Painter, *Silver Picture Plates*, n. dj., br. 21; *Age of Spirituality*, kat. br. 197; *Byzance*, kat. br. 54.
- ⁴⁴⁶ Za cikluse junakova života na kasnoantičkim mozaicima vidi F. Ghedini, „Achille ‘eroe ambiguo’ nella produzione musiva tardo antica“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 239-264; za ostale primjere usp. Stutzinger, u: *Spätantike und frühes Christentum*, 175-179 i kat. br. 183-187.
- ⁴⁴⁷ SHA XVIII, 31, 4; izvor govori o Ahilejevu kipu u larariju na Palatinu. Za primjere kulta u Ateni i drugdje vidi Chuvin, *Chronique des derniers païens*, n. dj., 195-197.
- ⁴⁴⁸ Raniji primjeri u srebru uključuju lijepi skif, nađen u grobu u Danskoj (Prijam moli Ahileja za Hektorovo tijelo), ili dva vrča iz ostave u Berthouvilleu u Francuskoj (Ahilej vuče tijelo mrtvog Hektora), sve helenistički radovi iz 1. stoljeća pr. Kr.; vidi Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 142. Obje teme javljaju se i na mitološkim sarkofazima (Koch, *Sarkophag der römischen Kaiserzeit*, n. dj., 72-73).
- ⁴⁴⁹ U kasnoantičkim ciklusima izostalo je čak 16 tradicionalnih epizoda iz junakova života, sve vezane uz ratovanje pod Trojom. Nove epizode iz kasnijih ciklusa odnose se na junakovu mladost; u 4. stoljeću se po prvi puta javljaju rođenje i kupanje djeteta te poduka u čitanju kod Hirona; usp. Raeck, *Moder-nisierte Mythen*, n. dj., 122-123.
- ⁴⁵⁰ Vidi gore, str. 33.
- ⁴⁵¹ *Repertorium*, I, br. 173 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 173). Ako i nije sigurno da je pripadao Konstantinovoј majci, nema sumnje da je sarkofag bio namijenjen članu carske obitelji, možda samome Konstantinu, koji je naposljetku pokopan u Konstantinopolu, a ne u Rimu; usp.; Koch, *Frühchristliche Sarkophag*, n. dj., 427.
- ⁴⁵² J. Burckhardt, *Povijest grčke kulture*, Zagreb, 2003, 362; H.-I. Marrou, *Mousikos aner. Etudes sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Rome, 1964.
- ⁴⁵³ Arheološki muzej u Splitu, inv. br. A 5723; usp. Cambi, *Imago animi*, n. dj., kat. br. 137.
- ⁴⁵⁴ W. H. C. Frend kaže za njih da su pravi predstavnici neagresivnog kršćanstva, kakvo je prevladalo među aristokracijom u Galiji („Paulinus of Nola and the last Century of the Western Empire“, u: *Journal of Roman Studies*, 59/1-2 [1969], 2). To je društvo koje živi „istim ritmom života“ (P.-A. Février, „Villes et campagnes des Gaules sous l'Empire“, u: *Ktema*, 6 [1981], 359). Na temu klasične kulture u kasnoj antici literatura je izvanredno bogata; osim već spomenutih naslova vidi sažeti prikaz u G. M. A. Hanfmann, „The Continuity of Classical Art“, u: Weitzmann, *The Age of Spirituality: A Symposium*, n. dj., 75-99.
- ⁴⁵⁵ Vidi J. Matthews, „The Poetess Proba and the fourth-century Rome: Questions of Interpretation“, u: *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IV^e siècle ap. J.-C. Actes de la table ronde autour de l'oeuvre d'André Chastagnol*, École Française de Rome, Rome, 1992, 277-304.
- ⁴⁵⁶ Usp. Springer, *Gospel as Epic*, n. dj., 81. Vergilijeva važnost za pomirbu klasične kulture i kršćanstva – koju mu je posebno priskrbila njegova Četvrta, mesijanska ekloga – nalazi zagovornika i u samom caru Konstantinu, koji u *Govoru pred skupom svetaca* za pjesnika kaže „da je bio upoznat s blagoslovljenom Istinom koja je našem Gospodinu priskrbila ime Spasitelja“ (Or. s. c. XIX-XX; prema: Maraval, *Constantin. Lettres et discours*, n. dj., 143); vidi također J. Pelikan, *The Christian Tradition*, sv. I (*The Emergence of the Catholic Tradition*), Chicago i London, 1971, 63 i dalje.

- ⁴⁵⁷ *Ep.* LIII, 7; Jeronim se ljuti na pjesnike-amatere, „isprazne stihoklepce koji sebe smatraju stručnjacima za Sveto Pismo“, a posebno na dokone stare žene. Utoliko nas može podsjetiti na Juvenala i njegove mizogine satire o ženama koje se za stolom i pred gostima ne libe raspredati o Vergiliju i Homeru (*Juv.* VI, 434-437).
- ⁴⁵⁸ *In Joan. hom.* XXXII, 3; o Jeronimovim stavovima glede klasične kulture, često proturječnim, vidi D. Gorce, „Saint Jérôme et son environnement artistique et liturgique“, u: *Collectanea Cisterciensia*, 36 (1974), 150-178.
- ⁴⁵⁹ *Socr. Scol. Hist. Ecc.* III, 16; vidi R. A. Markus, „Paganism, Christianity and the Latin Classics“, u: *Variorum Reprints*, London, 1983, 4.
- ⁴⁶⁰ Springer, *Gospel as Epic*, n. dj., 78.
- ⁴⁶¹ *Amm. Marc.* XXV, 4, 20. Dobar prikaz Julijanova stava prema kršćanstvu u Cochrane, *Christianity and Classical Culture*, n. dj., 263 i dalje; vidi također Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 11 i dalje.
- ⁴⁶² Strong, *Greek and Roman Plate*, n. dj., 207; *Age of Spirituality*, kat. br. 310; *Aurea Roma*, kat. br. 115. Za ostavu srebrnih predmeta nađenu u 18. stoljeću na Eskvilinu u Rimu vidi K. Shelton, *Esquiline Treasure*, British Museum, London, 1981. Kenneth Painter datira ostavu oko 380. godine i vjeruje da je sakrivena u trenutku gotske pljačke Rima 410. („Il tesoro dell'Esquilino“, u: *Aurea Roma*, 140-146; kat. br. 114-124). Vidi također Cameron, *Date and the Owners of the Esquiline Treasure*, n. dj., 135-145.
- ⁴⁶³ *Amm. Marc.* XXVIII, 4, 6-7. Sjevernoafrički mozaici pokazuju i druge sličnosti s ikonografijom Projektine škrinje; jedan gotovo istovremeni mozaik iz Sidi Ghriba u Tunisu s prikazom žene pri toaleti gotovo da je preslikan sa škrinje (ili obratno); usp. F. Baratte, *Histoire de l'art antique: l'art romain*, Paris, 1996, 255, sl. 123.
- ⁴⁶⁴ *Nupt. Hon. et Mar.* 99-110.
- ⁴⁶⁵ Posebno česti na mozaicima u Sjevernoj Africi; usp. Dunbabin, *Mosaics of Roman North Africa*, n. dj., 154-158 i sl. 147-153.
- ⁴⁶⁶ Brown, *Aspects of Christianization*, n. dj., 178.
- ⁴⁶⁷ Tronzo za vlasnike grobnice kaže da su „novi kršćani“, koji sebi nastoje prikriti kršćanski pedigre (*Via Latina Catacomb*, n. dj., 69).
- ⁴⁶⁸ Imamo primjere gdje glava porodice i najstariji sin sve do 5. stoljeća slijede tradicionalnu vjeru, brineći se za održavanje *mos maiorum*, dok su mlada djeca već u drugoj polovici 4. stoljeća kršćani, kao što je bio slučaj u obitelji Cejonija (Chastagnol, *Sénat romain*, n. dj., 314). Lijep primjer je i obitelj senatora Voluzijana; *idem*, „Le sénateur Volusien et la conversion d'une famille de l'aristocratie romaine au Bas-Empire“, u: *L'Italie et l'Afrique au Bas-Empire*, Lille, 1987, 235-249.
- ⁴⁶⁹ Može biti da je Filokal, kao poznati kaligraf, urezivao Damazove epigrame nad grobovima mučenika u katakombama; usp. H. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris, 1953, 93; Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 26 i dalje.
- ⁴⁷⁰ Salzman, *On Roman Time*, n. dj., 5.
- ⁴⁷¹ Ilustracije odgovaraju najvećim vjerskim festivalima tradicionalnih rimskih i istočnjačkih kultova; vidi, primjerice, M. R. Salzman, „The Representation of April in the Calendar of 354“, u: *American Journal of Archaeology*, 88 (1984), 43-50. Općenito o ilustriranim rimskim kalendarima H. Stern, „Les calendriers romains illustrés“, u: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* (ANRW), II, 12, 2 (1981), 431-475.
- ⁴⁷² Salzman, *On Roman Time*, n. dj., sl. 13 i 14 (Grabar, *Beginnings*, n. dj., sl. 14).
- ⁴⁷³ Najveći vjerski neredi u Rimu nakon Dioklecijanovih progona i Milanskog edikta nisu izbili kao posljedica sukoba između kršćana i pogana, već pri-

- godom izbora pape Damaza (366), kada je u sukobu njegovih pristaša i onih protukandidata Ursina poginulo gotovo dvije stotine ljudi. O tome izvještava i Amijan Marcellin (XXVII, 3, 11); vidi Pietri, *Roma Christiana*, n. dj., 409.
- 474 Carevi koji se spominju u Kalendaru služe kao ogledalo vrline i uzor koji treba oponašati, kao što je to bio slučaj i s odabirom reljefa na Konstantinovom slavoluku. U svakom slučaju, spomen tih imena na počasnom mjestu, u vrhu kodeksa, dodatan je dokaz važnosti carskoga kulta u 4. stoljeću; usp. Stern, *Calendrier de 354*, n. dj., 93.
- 475 Znakovito je da su svetačke svetkovine koncentrirane u ljetnom razdoblju (čak 13 od njih 25 između srpnja i rujna), dok između veljače i travnja, kada su radovi na poljima najintenzivniji, kalendar ne navodi niti jednu; usp. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, n. dj., 184.
- 476 Lippold, *Stadtrömischer Adel*, n. dj., 11. Lippold navodi da od nekih 130 zabilježenih pripadnika senatorskog staleža na početku 4. stoljeća, samo jednog senatora i nekoliko supruge možemo sa sigurnošću prepoznati kao kršćane. No, zanimljivo je da se istovremeno u samo nešto više od 20-ak slučajeva može ustvrditi pripadnost nekoj drugoj vjerskoj zajednici, što autora navodi da govori o „vjerskoj ravnodušnosti“. To se podudara s činjenicom da je krajem 3. stoljeća u Rimu, od grobova koje možemo pripisati poganima, rijetko koji ukrašen mitološkim scenama; vidi Mielsch, *Stadtrömische Malerei*, n. dj., 185.
- 477 Painter nagađa da je i (kršćanski) natpis na Projektinoj škrinjici mogao biti naknadno urezan (*Aurea Roma*, 495), kao što su kršćanski motivi vjerojatno bili naknadno pridodani mozaiku u južnoj dvorani Teodorove bazilike u Akvileji; vidi gore, bilj. 412.
- 478 *Bellerophon christianus?* Vidi Raeck, *Modernisierte Mythen*, n. dj., 99 i dalje.
- 479 Belerofont se javlja i na brončanoj oplati kola (*Tensa Capitolina*), u medaljonu ispod prikaza Ahilejeva dvoboja s Hektorom; usp. E. Dinkler-von Schubert, „Arca und Scrinium. Zu Ikonographie und Zweckbestimmung spätrömischer Kästchen“, u: *Jahrbuch für Antike u Christentum*, 23 (1980), 146. Neki drugi, na prvi pogled neočekivani mitološki motivi, također su popularni kao ukras na vojničkim predmetima, primjerice, Ganimedova otmica, pri čemu Zeusov orao može asocirati na legijski znak, ali alegorija osobne apoteoze također nije isključena; usp. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik*, n. dj., 26-27.
- 480 Trajanje mitoloških motiva možemo usporediti sa sporim odumiranjem tradicionalnih poganskih svetkovina, o čemu svjedoče odluke crkvenih koncila u Bragi (563), Toursu (567) ili Auxerreu (578), povodom proslave početka godine; usp. P. Maraval, *Le Christianisme de Constantin à la conquête arabe*, Paris, 2001, 45.
- 481 Vidi primjer iz zaklade Abegg u Riggisbergu (Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 52-53); općenito o takvoj praksi u G. M. A. Hanfmann, *Speculum*, 21/2 (1946), 255-258 (prikaz knjige P. Friedländera, *Documents of Dying Paganism, Textiles of Late Antiquity*).
- 482 Momigliano, *Pagan and Christian Historiography*, n. dj., 98.
- 483 Usp. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, n. dj., 49 i dalje; vidi također Toynbee, *Life, Death and Afterlife*, n. dj., 211 i dalje.
- 484 Hanfmann uočava slične promjene na mozaicima 3. stoljeća u Antiohiji (*Notes on the Mosaics from Antioch*, n. dj., posebice 234-239).
- 485 Cameron upozorava da u kasnome Carstvu ne postoji jedinstvena društvena piramida kao što je to bio slučaj u ranijim stoljećima; aristokrati, činovnici i generali slijede sasvim različite karijere, pa moramo voditi računa o „diferencijaciji elita“ (*Distribution and Ownership of Late Roman Silver Plate*, n. dj., 179).

- ⁴⁸⁶ Augustinova karijera prije zaređenja dobar je primjer društvenog uspona u drugoj polovici 4. stoljeća; općenito o profesionalnoj pokretljivosti u kasnome Carstvu vidi MacMullen, *Social Mobility*, n. dj., *passim*.
- ⁴⁸⁷ Jedan od rijetkih kasnih primjera je mozaik iz Kouriona na Cipru, s imenovanim gladijatorima; vidi Toynbee, *Life, Death and Afterlife*, n. dj., 213-214.
- ⁴⁸⁸ *Amm. Marc.* XVIII, 5, 5.
- ⁴⁸⁹ *Hier. Ep.* XXII, 30.

POPIS ILUSTRACIJA

Predstlika: Rim, Konstantinov slavoluk, detalj ukrasa (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 36.614)

1. Rim, Konstantinov slavoluk, 315. (Foto: H. Koppermann, DAI Rom, 61.2297)
2. Tzv. „Plotinov“ sarkofag, sredina 3. st. Vatikan, Museo Gregoriano Profano (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 35.1981A)
3. a-b) Kovanica (avers i revers) Valentinijana I. (364-375) Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
4. Rim, Dioklecijanov vicenalijski spomenik na forumu, 303. (Foto: autor)
5. Portret Marka Aurelija u mladoj dobi, druga četvrtina 2. st. Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
6. Kovanica (avers) Marka Aurelija (161-180), Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
7. Kovanica (avers) Karakale (211-217), Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
8. Dva tetrarha, početak 4. st. Vatikan, Biblioteka (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 5694)
9. Dioklecijanova palača u 18. st. Grafika iz mape Roberta Adama (1763).
10. Mozaik gospodara Julija, 3. st. Tunis, Muzej Bardo (Foto: H. Koppermann, DAI Rom, 61.532)
11. Rim, trijumfalni stup Marka Aurelija (detalj), oko 180. (Foto: H. Felbermeyer, DAI Rom, 42.1217)
12. Istanbul, postolje Teodozijeve obeliska, oko 390. (Foto: Sebah & Joaillier, DAI Istanbul, 9726)
13. a-b) Kovanica (avers i revers) Valentinijana III (423-455). Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
14. Zagrobni portret muškarca, Egipat, 2. st. Beč, Kunsthistorisches Museum (Foto: Kunsthistorisches Museum Vienna)
15. Reljef s Markom Aurelijem i žrtvenom povorkom, oko 175. Rim, Palazzo dei Conservatori (Foto: H. Koppermann, DAI Rom, 61.715)
16. Mitrička ploča, 2/3. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
17. Mitrički reljef, 2/3. st. Dieburg, Museum Schloss Fechenbach (Foto: Museum Schloss Fechenbach Dieburg)
18. Sarkofag na strigile s prikazom Sola, 3. st. Rim, Museo Nazionale (Foto: autor)
19. a-b) Kovanica (avers i revers) Aurelijana (270-275). Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
20. Rim, katakombe ispod Via Appia, Vibijin hipogej, 3/4. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
21. Adelfijin sarkofag, oko 340. Sirakuza, Museo archeologico (Foto: G. Singer, DAI Rom, 71.859; detalj)
22. Ruševine hipodroma u Istanbulu. Grafika F. A. Theveta iz 1554 (DAI Istanbul, KB 03212)
23. Reljef iz obiteljske grobnice Haterija (detalj), kraj 1. st. Vatikan, Musei Vaticani (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 39.565)
24. a-b) Heraklo, rimska kopija prema helenističkom originalu, 1. st. Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)

25. a) Kip muškarca u liku Polikletovog dorifora, oko 260. Rim, Villa Doria Pamphilj (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 8153 A);
 b) kopija prema Polikletovom doriforu, 1/2. st. Napulj, Museo archeologico nazionale (Foto: autor)
26. Mitološki sarkofag s prikazom Dioniza i Arijadne, oko 235. Pariz, Louvre (Foto: RMN-Grand Palais (Musée du Louvre / Hervé Lewandowski)
27. Kip Apolona (Apolon Belvederski), prva pol. 2. st. Vatikan, Museo Pio Clementino (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 42.714)
28. Arheološka istraživanja u Naroni (Foto: Fototeka Arheološkoga muzeja Split / E. Marin)
29. Kip Venere iz Salone, 2/3. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
30. Carski torzo, 1. st. Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
31. *Notitia dignitatum* (Speyer, 1542). München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10291, fol. 178 (Foto: 12-bsb 00005863-8)
32. Barletta, glava brončanoga carskog kipa, 4/5. st. (Foto: n/a DAI Rom, 5832A)
33. Reljef s trijumfalnom povorkom Marka Aurelija, oko 175. Rim, Palazzo dei Conservatori (Foto: H. Koppermann, DAI Rom, 61.716)
34. Rim, slavluk Septimija Severa, 203. (Foto: autor)
35. Postolje stupa Antonina Pija, oko 160. Vatikan, Musei Vaticani (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 38.1463)
36. Nadgrobni reljef iz Ostije, rano 2. st. Vatikan, Musei Vaticani (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 39.557R)
37. Figurina gladijatora. Arheološki muzej Split (Foto: Ž. Bačić)
38. Bjelokosni diptih konzula Areobinda, Konstantinopol, 506. Pariz, Musée de Cluny (Foto: RMN-Grand Palais (Musée de Cluny – Musée national du Moyen Age) / Thierry Ollivier)
39. Srebrni pladnjevi iz ostave u Mildenhallu, sredina 4. st. London, British Museum (Foto: British Museum Images)
40. Nadgrobni reljef iz Ostije (detalj), rano 2. st. (Foto: H. Fuhrmann, DAI Rom, 37.1195)
41. Mitološki sarkofag s prikazom Selene i Endimiona, oko 235. Pariz, Louvre (Foto: RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski)
42. Mitološki sarkofag s prikazom Ahileja na dvoru kralja Likomeda, oko 240. Pariz, Louvre (Foto: RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda)
43. Reljefi s grobnice Marka Vergilija Eurizaka, oko 30. pr. Kr. (gipsani odljev). Rim, Museo della Civiltà Romana (Foto: G. Singer, DAI Rom, 72.3821)
44. Mitološki sarkofag s prikazom Hipolita i Fedre, posljednja četvrtina 3. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
45. Sarkofag s prikazom pokojnika u lovu, oko 270. Rim, Cimitero Maggiore (Foto: C. Rossa, DAI Rom, 78.106)
46. Ulomak atičkoga sarkofaga s erotima u lovu, prva pol. 3. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
47. Dura Europos, detalj zidnog oslika iz Kršćanske kuće, druga četvrtina 3. st. Yale University Art Gallery (Foto: YUAG 1932.1202)
48. Kulni reljef s prikazom Mitre Tauroktonosa, 2. st. Beč, Kunsthistorisches Museum Wien (Foto: Kunsthistorisches Museum Vienna)
49. Dura Europos, kulni reljef iz Gadova hrama, 2. st. Yale University Art Gallery (Foto: YUAG 1938.5314)

50. Dura Europos, reljef s prikazom (zagrobnog?) banketa, prva pol. 3. st. Yale University Art Gallery (Foto: YUAG 1931.138)
51. Dura Europos, detalj zidnog oslika u sinagogi, prva pol. 3. st. (moderna kopija). Yale University Art Gallery (Foto: YUAG, 1936.127.13)
52. Dura Europos, detalj zidnog oslika u sinagogi, prva pol. 3. st. (moderna kopija). Yale University Art Gallery (Foto: YUAG 1936.127.12)
53. Dura Europos, detalj zidnog oslika u Kršćanskoj kući, druga četvrtina 3. st. Yale University Art Gallery (Foto: YUAG 1932.1201c)
54. Rim, katakombe Sv. Kalista, sredina 3. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
55. Adelfijin sarkofag, oko 340. (Foto: G. Singer, DAI Rom, 71.859; detalj)
56. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina. Tlocrt podzemnih hodnika (prema: V. Fiocchi-Nicolai et al., Les Catacombes chrétiennes de Rome)
57. Salona (Solin), antičko groblje na Manastirinama (Foto: Joško Belamarić)
58. Rim, hipogej Aurelijevaca, rano 3. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
- 59-60. Rim, katakombe ispod via Dino Compagni (Via Latina), prva četvrtina 4. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
- 61-63. Rim, kuća ispod bazilike Svetih Ivana i Pavla, druga polovica 4. st. (Foto: Ana Munk)
64. Krist, detalj reljefa sa sarkofaga, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: G. von Kaschnitz, DAI Rom, 30.886)
65. Salona, podni mozaik s Orfejom, 2. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
66. Sarkofag s Dobrim pastirom i berbom grožđa, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: H. Schwanke, DAI Rom, 80.1655)
67. Reljef s prikazom Kristovih čuda, posljednja četvrtina 3. st. Rim, Museo Nazionale (Foto: n/a DAI Rom, 64.1716)
68. a-c) Sarkofag Dobroga pastira, prva četvrtina 4. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
69. Rim, crkva Sv. Konstance, mozaici u deambulatoriju, sredina 4. st. (Foto: F. X. Bartl, DAI Rom, 57.1250)
70. Rim, Prisciline katakombe, sredina 3. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
71. Ulomak sarkofaga, 2/3. st. Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
72. Nadgrobni reljef, oko 200. Trier, Rheinisches Landesmuseum (Foto: Bildarchiv Photo Marburg)
73. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, prva pol. 4. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
74. Sarkofag Cecilija Valijana, oko 260. Vatikan, Museo Gregoriano Profano (Foto: K. Anger, DAI Rom, 90.413)
75. Sarkofag s erotima i berbom grožđa (detalj), 3/4. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
76. Sarkofag na dvije razine s Joninim ciklusom, kraj 3. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: J. Böhringer, DAI Rom, 61.330)
77. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, prva pol. 4. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)

78. Sarkofag „na friz“ (detalji pročelja), oko 330. Rim, Museo Nazionale (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 6372; detalji)
79. Rim, katakombe ispod Via Dino Compagni (Via Latina), prva pol. 4. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
80. Sarkofag Bebije Hertofile (detalji poklopca), rano 4. st. Rim, Museo Nazionale (Foto: J. Böhringer, DAI Rom, 60.1451)
81. Adelfijin sarkofag (detalji), oko 340. (Foto: G. Singer, DAI Rom, 71.861)
82. Rim, hipogej Aurelijevaca, rano 3. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
83. Sarkofag „na friz“, oko 330. Rim, Museo Nazionale (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 6372)
84. Adelfijin sarkofag (detalji), oko 340. (Foto: G. Singer, DAI Rom, 71.865)
85. Ulomak sarkofaga, prva trećina 4. st. (oko 330?). Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: DAI Rom, 57.29)
86. Rim, slavoluk Septimija Severa, 203. (Foto: autor)
87. Sarkofag Bebije Hertofile, rano 4. st. Rim, Museo Nazionale (Foto: J. Böhringer, DAI Rom, 60.1452)
88. Konstantin, glava kolosalnog kipa, nakon 315. Rim, Palazzo dei Conservatori (Foto: R. Sansaini, DAI Rom, 57.998)
89. a-b) Kovanica (avers i revers) Konstantina (307-337). Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
90. Portretna skulptura (Maksencije ?) Rim, Museo Torlonia (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 33.1782)
91. Rim, Konstantinov slavoluk, dio friza. (Foto: G. von Kaschnitz, DAI Rom, 31.2069)
92. Rim, Konstantinov slavoluk, dio friza (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 32.62)
93. Rim, Titov slavoluk, reljef u prolazu (Foto: n/a DAI Rom, 34.2357)
94. Konstantinov slavoluk, reljef u središnjem prolazu (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 37.329)
95. Konstantinov slavoluk, reljef u medaljonu (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 32.53)
96. Konstantinov slavoluk, Konstantinov portret (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 32.90)
97. Konstantinov slavoluk, reljef u medaljonu (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 32.54)
98. a-c) Konstantinov slavoluk, detalji friza (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 32.72; 32.75; 32.78)
99. Konstantinov slavoluk, medaljon na istočnoj strani (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 32.70)
100. Ravena, mauzolej Gale Placidije, druga četvrtina 5. st. (Foto: F. X. Bartl, DAI Rom, 57.1943)
101. Ravena, Nadbiskupska palača, oko 500. (Foto: F. X. Bartl, DAI Rom, 58.559)
102. Ulomak kamene grede s pobjedničkim znakom, 1. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
103. Korice bodeža, Siscija, 1. st. Arheološki muzej Zagreb (Foto: Fototeka muzeja / Igor Krajcar)
104. Barletta, kolosalni kip rimskoga cara u bronci, 4/5. st. (Foto: n/a DAI Rom, 5833R)
105. Zlatni medaljon, Konstantinopol, oko 330. Beč, Kunsthistorisches Museum (Foto: Kunsthistorisches Museum Vienna)
106. Sarkofag s pasionskim temama (detalji), sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: Brügger, DAI Rom, 33.155)
107. Rim, Campidoglio, carski kip (Konstancije II?), nakon 324. (Foto: G. Singer, DAI Rom, 67.1752)

108. Zlatni medaljon, Konstantinopol, oko 330. Beč, Kunsthistorisches Museum (Foto: Kunsthistorisches Museum Vienna)
109. a-c) Sarkofag s Prijelazom Crvenoga mora, druga pol. 4. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
110. Istanbul, postolje Teodozijeve obeliska, oko 390. (Foto: Sender 1925, DAI Istanbul, KB 25.766)
111. Bjelokosni diptih s kristološkim scenama (detalj), oko 400. Berlin (Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln)
112. Vatikan, bazilika Sv. Petra, pogled iz svetišta (Foto: H. Schwanke, DAI Rom, 79.3526)
113. Nadgrobni mozaik iz Salone, kraj 3. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
114. Adelfijin sarkofag, oko 340. Sirakuza, Museo archeologico (Foto: G. Singer, DAI Rom, 71.859)
115. Sarkofag dva brata (detalj), oko 340-350. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: H. Felbermeyer, DAI Rom, 34.1589)
116. Sarkofag Junija Basa, 359. Vatikan, Museo storico del tesoro della Basilica di San Pietro (Foto: K. Anger, DAI Rom, 88.4)
117. a-c) Sarkofag Junija Basa, bočne strane (Foto: K. Anger, DAI Rom, 88.7; 88.8; 88.9)
118. Sarkofag Junija Basa (Foto: K. Anger, DAI Rom, 88.4; detalj)
119. Sarkofag s pasionskim temama, sredina 4. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: Brügger, DAI Rom, 33.155)
120. Sarkofag Junija Basa (Foto: K. Anger, DAI Rom 88.4; detalj)
121. Kip Augusta (Prima Porta), oko 20. pr. Kr. Vatikan, Musei Vaticani (Foto: R. Sansaini, DAI Rom, 8326)
122. Mitrički kulni reljef, 2/3. st. Dieburg, Museum Schloss Fechenbach (Foto: Museum Schloss Fechenbach Dieburg)
123. Sarkofag „na friz“, 315-325. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: R. Sansaini, DAI Rom, 57.992)
124. Rim, crkva Sv. Konstance, deambulatorij s mozaicima, sredina i kraj 4. st. (Foto: R. Sansaini, DAI Rom, 54.53)
125. Dogmatski sarkofag, oko 330. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: R. Sansaini, DAI Rom, 57.1005)
126. Rim, katakombe Svetih Petra i Marcelina, tzv. Svetačka kript, sredina 4. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
127. Sarkofag s motivom gradskih vrata (crtež), nekoć Sv. Petar u Rimu, posljednja četvrtina 4. st. (Foto: DAI Rom, 63.1112)
128. Rim, crkva Sv. Pudencijane, mozaik u apsidi, kraj 4. st. (Prema: H. Brandenburg, Ancient Churches of Rome)
129. Sarkofag (detalj poklopca), kraj 4. st. Mantova, katedrala (Foto: J. Böhringer, DAI Rom, 59.952)
130. Sarkofag s motivom zvijezda i vijenaca (detalj), posljednja četvrtina 4. st. Palermo, katedrala (Foto: G. Singer, DAI Rom, 71.691)
131. Sarkofag Flavija Gorgonija, kraj 4. st. Ancona, Museo Diocesano (Foto: J. Böhringer, DAI Rom, 60.1410)
132. Krilo bjelokosnog diptiha s prikazom Rome, 5/6. st. Beč, Kunsthistorisches Museum (Foto: Kunsthistorisches Museum Vienna)

133. Istanbul, postolje Teodozijeva obeliska, oko 390. (Foto: Sender 1925, DAI Istanbul, KB25.775)
134. Portret nepoznatog muškarca, 5. st. Beč, Kunsthistorisches Museum (Foto: Kunsthistorisches Museum Vienna)
135. Krilo bjelokosnog diptiha (Diptih Barberini), prva pol. 6. st. (Foto: RMN – Grand Palais (Musée du Louvre) / Les frères Chuzeville)
136. Srebrni pehar iz Boscoreale (Tiberijev pehar), rano 1. st. Pariz, Louvre (Foto: RMN – Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski)
137. Rim, freska u hipogeju Trebija Justa, prva polovica 4. st. (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra)
138. Ostava iz Mildenhalla, sredina 4. st. London, British Museum (Foto: British Museum Images)
139. a-b) Srebrni pladanj iz ostave u Kaiseraugstu, sredina 4. st. Augst, Augusta Raurica (Foto: Augusta Raurica / Juerg Zbinden)
140. a-b) Teodozijev misorij (replika), 388. Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum (Foto: Römisch-Germanisches Zentralmuseum)
141. Rim, crkva Sv. Konstance, dio mozaika u svodu deambulatorija, sredina 4. st. (Foto: F. X. Bartl, DAI Rom, 57.1249)
142. Ulomak kamenog reljefa sa scenama iz lova, 3/4. st. Arheološki muzej Split (Foto: Živko Bačić)
143. Dio oslika iz vile na Celiju (Rim), 4. st. Napulj, Museo archeologico nazionale (Foto: C. Rossa, DAI Rom, 75.1466)
144. Sarkofag Cecilija Valijana, druga pol. 3. st. Vatikan, Museo Gregoriano Profano (Foto: K. Anger, DAI Rom, 90.414)
145. Rim, crkva Sv. Konstance, dio mozaika u svodu deambulatorija, sredina 4. st. (Foto: F. X. Bartl, DAI Rom, 57.1236)
146. Srebrni pladanj iz ostave u Mildenhallu, sredina 4. st. London, British Museum (Foto: British Museum Images)
147. Arijadnin pladanj iz ostave u Kaiseraugstu (detalj), sredina 4. st. Augst, Augusta Raurica (Foto: Augusta Raurica / Dieter Widmer)
148. Ahilejev pladanj iz ostave u Kaiseraugstu, druga pol. 4. st. Augst, Augusta Raurica (Foto: Augusta Raurica / Susanne Schenker)
149. Ahilejev pladanj (detalj) (Foto: Augusta Raurica / Susanne Schenker)
150. Sarkofag s Dobrim pastirom i orantom, sredina 3. st. Vatikan, Museo Pio Cristiano (Foto: H. Schwanke, DAI Rom, 80.1649)
151. Rim, katakombe ispod via Dino Compagni (Via Latina), sredina 4. st. (Foto: Labor, DAI Rom, 75.1690)

Poslika: Rim, Konstantinov slavoluk, detalj ukrasa (Foto: C. Faraglia, DAI Rom, 32.30)

BIBLIOGRAFIJA

- F. C. Albertson, „An Isiac Model for the Raising of Lazarus in Early Christian Art“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 38 (1995), 123-132.
- A. Alföldy, „Insignien und Tracht der römischen Kaiser“, u: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom*, 50 (1935), 1-230.
- A. Alföldy, *Die Kontorniaten*, Budapest, 1941-43.
- G. Alföldy, „Der heilige Cyprian und die Krise des römischen Reiches“, u: *Historia: Zeitschrift für alte Geschichte*, 22 (1973), 479-501
- G. Alföldy, „The Crisis of the Third Century as Seen by Contemporaries“, u: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 15 (1974), 89-111
- H. J. Ammerbauer, „Les constructions de Nole et l'esthétique de saint Paulin“, u: *Revue des Etudes augustinienes*, 24 (1978), 22-57
- M. Andaloro, „I prototipi pagani e l'archetipo del volto di Cristo“, u: *Ensoli i La Rocca, Aurea Roma*, n. dj., 413-415
- B. Andreae, *Die Römischen Jagdsarkophage* (ASR, I, 2), Berlin, 1980.
- B. Andreae (ur.), *Symposium über die antiken Sarkophage*, Marburg / Lahn, 1984.
- B. Andreae, „Bossierte Porträts auf römischen Sarkophagen – ein ungelöstes Problem“, u: *Andreae, Symposium*, n. dj., 109-128
- B. Andreae, *Die Symbolik der Löwenjagd*, Opladen, 1985.
- A. Arbeiter, „Der Kaiser mit dem Christogrammnimbus zur silbernen Largitionsschale Valentinians in Genf“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 153-167
- A. Arbeiter, „Das Kuppelmosaik von Centcelles: Ein Bildprogramm und die Versuche seiner Deutung“, u: *Demandt i Engemann, Konstantin der Grosse*, Kolloquiumsband, Trier, 2006, 109-125
- A. H. Armstrong (ur.), *Cambridge History of Later Greek and Early Mediaeval Philosophy*, Cambridge, 1967.
- A. H. Armstrong, „Pagan and Christian Traditionalism in the First Three Centuries A.D.“, u: *Studia Patristica*, 15 (1984), 414-431
- C. Auvray-Assayas (ur.), *Images romaines* (Etudes de littérature ancienne, 9), Paris, 1998.
- C. Auvray-Assayas, „Images mentales et représentations figurées: penser les dieux au Ier siècle av. n. e.“, u: *Auvray-Assayas, Images romaines*, n. dj., 299-309
- J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris, 1950.
- A. Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, 2000 (4. izd.)
- J. F. Baldovin, „The Urban Character of Christian Worship“, u: *Orientalia christiana analecta*, 228 (1987)
- C. Balmelle i J.-P. Darmon, „L'Artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive: réflexions à partir des signatures“, u: *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge*, sv. 1 (Rennes, 1983)
- F. Baratte, „La vaisselle de bronze et d'argent sur les monuments figurés romains“, u: *Bulletin Soc. Nat. Ant. France* (1990), 90-95
- F. Baratte, „Observations sur le portrait romain à l'époque tétrarchique“, u: *Antiquité tardive*, 3 (1995), 65-76

- F. Baratte, *Histoire de l'art antique: l'art romain*, Paris, 1996.
- F. Baratte, „Lanx di Corbridge“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 483-484
- F. Baratte, „Culture et images dans le domaine privé à la fin de l'antiquité“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 275-283
- F. Baratte, „Les objets précieux dans la vie économique et sociale du monde romain à la fin de l'Antiquité“, u: *Revue numismatique*, VIe série, 159 (2003), 205-216
- F. Baratte, „L'argenterie théodosienne: 'renaissance' ou fin de l'art antique?“, u: *Antiquité tardive*, 16 (2008), 195-208
- T. D. Barnes, „Lactantius and Constantine“, u: *Journal of Roman Studies*, 63 (1973), 29-46
- T. D. Barnes, „Christians and Pagans in the Reign of Constantius“, u: *L'Eglise et l'Empire au IVe siècle. Entretiens sur l'Antiquité classique*, 34 (Genève, 1989), 301-343
- T. D. Barnes, „Panegyric, History and Hagiography in Eusebius' Life of Constantine“, u: R. Williams (ur.), *The Making of Orthodoxy. Essays in honour of Henry Chadwick* (Cambridge, 1989), 94-123
- T. D. Barnes, „Statistics and the Conversion of the Roman Aristocracy“, u: *Journal of Roman Studies*, 85 (1995), 135-147
- C. Baroin, „La maison romaine comme image et lieu de mémoire“, u: Auvray-Assayas, *Images romaines*, n. dj., 177-191
- I. Basić, *Paleogeneza Splita na razmeđu kasne antike i ranog srednjeg vijeka*, diss., Filozofski fakultet u Zagrebu, Zagreb, 2013.
- Đ. Basler, *Kršćanska arheologija*, Mostar, 1986.
- M.-F. Baslez, *Comment notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2008.
- G.-H. Baudry, *Les symboles du christianisme ancien, Ier-VIe siècle*, Paris, 2009.
- Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des iconoclastes*, Paris, 1879.
- J. Bayet, *Croyance et rites dans la Rome antique*, Paris, 1971.
- G. Becatti, „Case ostiensi del tardo impero“, u: *Bolletino d'Arte*, 33 (1948), 102-128
- H. Beck i P. C. Bol (ur.), *Spätantike und frühes Christentum*, katalog izložbe, Liebieghaus, Frankfurt a. M., 1983
- J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, London, 1979.
- R. T. Beckwith, *Calendar and Chronology, Jewish and Christian*, Leiden – New York – Köln, 1996
- J. Belamarić, *Dioklecijanova palača. Razmatranja o okolnostima utemeljenja i izvornoj funkciji*, disertacija, Filozofski fakultet u Zagrebu, 2009.
- J. Belamarić, „Ostava srebrnog posuda pronađena 1439. na putu prema Prosiku kraj Solina“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36 (2012), 53-62.
- H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago – London, 1994.
- M. Bergmann, „Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 41-59
- M. Bergmann, „Der römische Sonnenkoloss, der Konstantinsbogen und die Ktistes-Statue von Konstantinopel“, u: *Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft, Vorträge*, 1997, 111-129
- M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden, 1999

- M. Bergmann, „Konstantin und der Sonnengott: Die Aussagen der Bildzeugnisse“, u: Demandt i Engemann, *Konstantin der Grosse*, n. dj., 143-161
- A. Besançon, *Limage interdite*, Paris, 1994.
- R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Centre of Power*, London, 1970.
- R. Bianchi-Bandinelli, *Rome, the Late Empire: Roman Art AD 200-400*, London, 1971.
- W. Binsfeld, „Traditio legis und Kirchenväter“, u: *Trierer Zeitschrift*, 62 (1999), 223-226
- F. Bisconti, „Le décor des catacombes romaines“, u: V. Flocchi Nicolai, F. Bisconti i D. Mazzoleni (ur.), *Les Catacombes chrétiennes de Rome*, Brepols, 2000, 71-145;
- F. Bisconti, „Il messaggio delle immagini“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 309-316
- F. Bisconti, „Il vinto nello *pietas* cristiana“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 399-403
- F. Bisconti, „Programmi figurativi“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 184-190
- C. Blondeau et al. (ur.), *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb – Motovun, 2013.
- J. Boardman, *The History of Greek Vases*, London, 2001.
- R. M. Bonacasa Carra, „Il ritratto nella pittura funeraria paleocristiana“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, 317-322
- G. W. Bowersock, „The Imperial Cult: Perceptions and Persistence“, u: B. F. Meyer i P. Sanders (ur.), *Jewish and Christian Self-Definition*, sv. 3, London, 1982, 171-182
- G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity*, Ann Arbor, 1990.
- G. Bowersock, „Centrifugal Force in Late Antique Historiography“, u: C. Straw i R. Lim (ur.), *The Past Before Us. The Challenge of Historiographies of Late Antiquity*, Brepols, 2004, 19-23
- G. Bowersock, „Peter and Constantine“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj., 5-15
- K. Bowes, „Ivory Lists: Consular Diptychs, Christian Appropriation and Polemics of Time in Late Antiquity“, u: *Art History*, 24/3 (2001), 338-357
- H. Brandenburg, „Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jahrhundert. Volkskunst, Klassizismus, spätantiker Stil“, u: *Römische Mitteilungen*, 86 (1979), 439-471
- H. Brandenburg, „*Ars humilis*. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jahrhunderts nach Christus“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 71-84
- H. Brandenburg, „Die Darstellungen maritimen Lebens“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 249-256
- H. Brandenburg, „Überlegungen zur Ursprung und Entstehung der Katakomben Roms“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd, 11 (1984), 11-50
- H. Brandenburg, *Ancient Churches of Rome from the fourth to the seventh centuries*, Brepols, 2004.
- J. D. Breckenridge, „Reception of Art into the Early Church“, u: *Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana* (Roma, 1975), Città del Vaticano, 1978, 361-369
- O. J. Brendel, „The Corbridge Lanx“, u: *Journal of Roman Studies*, 31 (1941), 100-127
- O. J. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven – London, 1979
- B. Brenk, „The Imperial Heritage of Early Christian Art“, u: Weitzmann, *Age of Spirituality: A Symposium*, n. dj., 39-52
- B. Brenk, „Mit was für Mitteln kann einem physisch Anonymen Auctoritas verliehen werden?“, u: E. Chrysos i I. Wood (ur.), *East and West: Modes of Communication. The Transformation of the Roman World*, 5 (Leiden, 1999), 143-172

- B. Brenk, „Le construzioni sotto la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo“, u: *Ensoli i La Rocca, Aurea Roma*, n. dj., 156-158
- L. Bricault i C. Bonnet, *Panthée: Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leiden – Boston, 2013
- P. Brown, „Aspects of the Christianization of the Roman Aristocracy“, u: *Religion and Society in the Age of Saint Augustine* (London, 1972), 161-183
- P. Brown, *The Making of Late Antiquity*, Cambridge Univ. Press, 1978.
- P. Brown, *The Cult of the Saints*, University of Chicago Press, 1981.
- J. E. Bruns, „The ‘Agreement of Moses and Jesus’ in the ‘Demonstratio Evangelica’ of Eusebius“, u: *Vigiliae Christianae*, 31/2 (1977), 117-125
- P. Bruun, „Early Christian Symbolism on Coins and Inscriptions“, u: *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia Cristiana*, VI (1962), 528-534
- L. de Bruyne, „La Capella Greca di Priscilla“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 46 (1970), 291-330
- J. Burckhardt, *Kultura renesanse*, Zagreb, 1953.
- J. Burckhardt, *Povijest grčke kulture*, Zagreb, 2003.
- E. Burke, *Razmišljanja o Francuskoj revoluciji*, Zagreb, 1993.
- H. A. Cahn i A. Kaufmann-Heinimann (ur.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst, Derendingen*, 1984.
- J.-P. Caillet, „Les sarcophages chrétiens en Provence“, u: *Antiquité tardive*, 1 (1993), 127-138
- J.-P. Caillet, „L'Antique dans les arts du Moyen Age occidental: survivances et réactualisations“, u: *Perspective*, 1 (2007), 99-128
- J.-P. Caillet, „La pseudo ‘renaissance theodosienne’ dans l’art de l’antiquité tardive“, u: *Antiquité tardive*, 16 (2008), 209-222
- N. Cambi, „La figure du Christ dans les monuments paléochrétiens de Dalmatie“, u: *Disputationes Salonitanae 1970* (Split, 1975), 51-68
- N. Cambi, „Die stadtrömischen Sarkophage in Dalmatien“, u: *Archäologischer Anzeiger* (1977), 444-459
- N. Cambi, *Atički sarkofazi u Dalmaciji*, Split, 1988.
- N. Cambi, *Sarkofag Dobroga pastira iz Salone i njegova grupa*, Split, 1994.
- N. Cambi, *Imago animi. Antički portret u Hrvatskoj*, Split, 2000.
- N. Cambi, „Brončani kip čistača strigila iz mora kod otočića Vele Orjule blizu Lošinja“, u: *Mogućnosti*, 54/7-9 (2007), 1-18
- A. Cameron, „Rutilius Namatianus, St. Augustine and the Date of the De Reditu“, u: *The Journal of Roman Studies*, 57/1-2 (1967), 31-39
- A. Cameron, „Gratian's Repudiation of the Pontifical Robe“, u: *The Journal of Roman Studies*, 58/1-2 (1968), 96-102
- A. Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970.
- A. Cameron, „Pagan Ivories and Consular Diptychs“, u: *Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, 7 (1981), 54
- A. Cameron, „The Last Consul: Basilius and His Diptych“, u: *The Journal of Roman Studies*, 72 (1982), 126-145
- A. Cameron, „A Note on Ivory Carving in Fourth Century Constantinople“, u: *American Journal of Archaeology*, 86 (1982), 126-129

- A. Cameron, „The Date and Owners of the Esquiline Treasure“, u: *American Journal of Archaeology*, 89/1 (1985), 135-145
- A. Cameron, „An unknown General“, u: *Classical Philology*, 83 (1988), 149-150
- A. Cameron, „Observations on the distribution and ownership of late Roman silver plate“, u: *Journal of Roman Archaeology*, 5 (1992), 178-185
- A. Cameron, „The Imperial Pontifex“, u: *Harvard Studies in Classical Philology*, 103 (2007), 341-384
- Av. Cameron i A. Cameron, „Christianity and Tradition in the Historiography of the Late Empire“, u: *The Classical Quarterly*, NS, 14/2 (1964), 316-328
- Av. Cameron, *Christianity and the Rhetoric of Empire*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1991.
- G. Cantino Wataghin, „Biblia pauperum: a proposito dell'arte dei primi Cristiani“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), 259-274
- J. Carcopino, *Daily Life in Ancient Rome*, London, 1991. (izvorno franc. izdanje 1941)
- J.-M. Carrié, „Antiquité tardive et 'démocratisation de la culture'“, u: *Antiquité tardive*, 9 (2001), str. 27-46
- S. M. Charles-Murray, *Rebirth and Afterlife. A study of the transmutation of some pagan imagery in early Christian funerary art* (BAR Series 100), Oxford, 1981.
- S. M. Charles-Murray, „Artistic Idiom and Doctrinal Development“, u: R. Williams (ur.), *The Making of Orthodoxy, Essays in Honor of Henry Chadwick* (Cambridge Univ. Press, 1989), 288-309
- M. Charles-Murray, „The Emergence of Christian Art“, u: Spier, *Picturing the Bible*, n. dj., 51-63
- A. Chastagnol, *L'évolution politique, sociale et économique du monde romain*, 284-363, Paris, 1985.
- A. Chastagnol, „Aspects concrets et cadre topographique des fêtes décennales des empereurs à Rome“, u: *L'Urbs, espace urbain et histoire* (École Française de Rome, 98), Rome, 1987, 491-507
- A. Chastagnol, „Le sénateur Volusien et la conversion d'une famille de l'aristocratie romaine au Bas-Empire“, u: *L'Italie et l'Afrique au Bas-Empire (Opera varia)*, Lille, 1987, 235-249
- A. Chastagnol, *Le Sénat romain à l'époque impériale*, Paris, 2004.
- E. Chrysos i I. Wood (ur.), *East and West: Modes of Communication. The Transformation of the Roman World*, 5 (Leiden, 1999).
- P. Chuvin, *Chronique des derniers païens*, Paris, 1990.
- G. Clark, „Let Every Soul Be Subject: the Fathers and the Empire“, u: L. Alexander (ur.), *Images of Empire. Journal for the Study of the Old Testament, Supplement Series*, 122 (Sheffield, 1991), 251-275
- M. Clauss, *The Roman Cult of Mithras*, New York, 2000.
- C. N. Cochrane, *Christianity and Classical Culture. A Study of Thought and Action from Augustus to Augustine*, Oxford Univ. Press, 1957.
- F. Cumont, *The Mysteries of Mithra*, New York, 1956.
- A. Daguet-Gagey, *Les opera publica à Rome* (Institut d'Etudes Augustiniennes, Série Antiquité, 156), Paris, 1997
- E. D'Ambra, „A Myth for a Smith: A Meleager Sarcophagus from a Tomb in Ostia“, u: *American Journal of Archaeology*, 92/1 (1988), 85-99

- J. Daniélou, *From Shadows to Reality: Studies in the Byblical Typology of the Fathers*, London, 1960.
- J. Daniélou, *L'Eglise des premiers temps*, Paris, 1985.
- R. Darmstaedter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern, 1955.
- E. Dassmann, *Sündenvergebung durch Taufe, Busse und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Münster, 1973.
- E. Dassmann, „Die Szene Christus – Petrus mit dem Hahn“, u: *Pietas. Festschrift für Bernhard Kötting = Jahrbuch für Antike und Christentum, Erg.-Bd.*, 8 (1980), 509-527
- C. Dauphin, „Mosaic Pavements as an Index of Prosperity and Fashion“, u: *Levant*, 12 (1980), 112-134
- C. Davis-Weyer, „Komposition und Szenenwahl im Dittochaeum des Prudentius“, u: O. Feld i U. Peschlow (ur.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, III, Bonn, 1986, 19-29
- L. De Blois et al. (ur.), *The Representation and Perception of Roman Imperial Power*, Amsterdam, 2003
- J. G. Deckers, „Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 94 (1979), 600-652
- J. G. Deckers, „Constantin und Christus“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 267-283
- J. G. Deckers, „Göttlicher Kaiser und kaiserlicher Gott“, u: F. A. Bauer i N. Zimmermann (ur.), *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Mainz, 2001, 3-16
- J. G. Deckers, „Ein Säulen-Sarkophag aus Konstantinopel“, u: G. Koch (ur.), *Sarkophag-Studien*, 2, Mainz, 2002, 57-72
- J. G. Deckers, „Constantine the Great and Early Christian Art“, u: Spier, *Picturing the Bible*, n. dj., 87-109
- F. W. Deichmann, G. Bovini i H. Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I (*Rom und Ostia*), Wiesbaden, 1967.
- F. W. Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt, 1983.
- R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin – Leipzig, 1929.
- R. Delbrueck, „Der spätantike Kaiserornat“, u: *Die Antike*, 8 (1932), 1-21
- A. Demandt i J. Engemann (ur.), *Konstantin der Grosse, Kolloquiumsband*, Trier, 2006.
- A. Demandt i J. Engemann (ur.), *Imperator Caesar Flavius Constantinus*, katalog izložbe, Mainz, 2007.
- E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluss an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment* (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 167), Opladen, 1970.
- E. Dinkler-von Schubert, „Arca und Scrinium. Zu Ikonographie und Zweckbestimmung spätrömischer Kästchen“, u: *Jahrbuch für Antike u Christentum*, 23 (1980), 141-157
- E. Dinkler-von Schubert, CTAYPOC: „Vom ‘Wort vom Kreuz’ (1 Kor. 1, 18) zum Kreuz-Symbol“, u: *Byzantine East, Latin West: art historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton Univ. Press, 1995, 29-38
- E. R. Dodds, *Pagan & Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge Univ. Press, 1965.
- F. J. Dölger, „Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des Bischofs Zeno von Verona“, u: *Antike und Christentum*, VI (1940), 1-2

- G. Downey, „Justinian as Achilles“, u: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71 (1940), 68-77
- G. Downey „Paganism and Christianity in Procopius“, u: *Church History*, 18/2 (1949), 89-102
- H. A. Drake, „What Eusebius Knew: The Genesis of the Vita Constantini“, u: *Classical Philology*, 83/1 (1988), 20-38
- J. Dresken-Weiland, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, II (Italien mit einem Nachtrag, Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt), Mainz a. R., 1998.
- J. Dresken-Weiland, *Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts*, Regensburg, 2010.
- L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris, 1889.
- P. Dufraigne, Adventus Augusti, Adventus Christi. *Recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive* (Collection des Études Augustiniennes. Série Antiquité, 141), Paris, 1994.
- M. Dulaey, „Des forêts de symboles“. *L'initiation chrétienne et la Bible*, Paris, 2001.
- K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, 1978.
- R. Duncan-Jones, „Economic Change and the Transition to Late Antiquity“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 20-52
- J. Durand (et al.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, katalog izložbe, Musée du Louvre, Paris, 1992.
- N. Duval, *La mosaïque funéraire dans l'art paléochrétien*, Ravenna, 1976.
- N. Duval, „Le culte des martyrs de Salone à la lumière des recherches récentes à Manastirine“, u: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 134/2 (1990), 432-453
- N. Duval, „La notion de „sarcophage“ et son rôle dans l'Antiquité tardive“, u: *Antiquité tardive*, 1 (1993), 29-35
- N. Duval, E. Marin i C. Metzger (ur.), *Salona III: Manastirine* (Collection de l'École Française de Rome, 194/3), Rome – Split, 2000.
- E. Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Oslo, 1951 (*Povijest salonitanskog kršćanstva*, Split, 1996).
- M. Edwards, M. D. Goodman i S. R. F. Price (ur.), *Apologetics in the Roman Empire*, Oxford, 1999
- M. Edwards, „The Constantinian Circle and the Oration to the Saints“, u: Edwards, Goodman i Price, *Apologetics*, n. dj., 251-276
- M. Edwards, „Pagan and Christian Monotheism in the Age of Constantine“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 211-234
- M. Edwards, „Romanitas and the Church of Rome“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 187-210
- R. Egger, *Das Labarum. Die Kaiserstandarte der Spätantike* (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 234/1), Wien, 1960.
- K. Eichner, „Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 24 (1981), 85-113
- V. H. Elbern, „Altar Implements and Liturgical Objects“, u: Weitzmann, *Age of Spirituality*, katalog, n. dj., 592-598
- J. Elsner, *Art and the Roman Viewer*, Cambridge Univ. Press, 1995.

- J. Elsner (ur.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, 1996.
- J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford – New York, 1998.
- J. Elsner, „From the Culture of spolia to the Cult of Relics: the Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms“, u: *Papers of the British School at Rome*, 68 (2000), 149-179
- J. Elsner, „Cultural Resistance and the Visual Image: the Case of Dura Europos“, u: *Classical Philology*, 96 (2001), 269-304
- J. Elsner, „The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901“, u: *Art History*, 25/3 (2002), 358-379
- J. Elsner, „Sacrifice and narrative on the Arch of the Argentarii at Rome“, u: *Journal of Roman Archaeology*, 18 (2005), 83-98
- J. Elsner, „Classicism in Roman Art“, u: Porter, *Classical Pasts*, n. dj., 270-297
- J. Engemann, „Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 2 (1973)
- J. Engemann, „Zu den Apsis-Tituli des Paulinus v. Nola“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 17 (1974), 21-46
- J. Engemann, „Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 19 (1976), 139-156
- J. Engemann, „Die bukolischen Darstellungen“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 257-259
- J. Engemann, „Die imperialen Grundlagen der frühchristlichen Kunst“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 260-266
- J. Engemann, „Die religiöse Herrscherfunktion im Fünfsäulenmonument Diocletians in Rom und in den Herrschermosaiken Justinians in Ravenna“, u: *Frühmittelalterliche Studien*, 18 (1984), 336-356
- J. Engemann, „Christianization of Late Antique Art“, u: *The 17th International Byzantine Congress* (Washington, 1986), 83-105
- J. Engemann, „Der Skulpturenschmuck des 'Fastigiums' Konstantins I. nach dem Liber Pontificalis und der 'Zufall der Überlieferung'“, u: *Rivista di Archeologia Christiana*, 69 (1993), 179-203
- J. Engemann, „Biblische Themen im Bereich der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 23 (1996)
- S. Ensoli i E. La Rocca (ur.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città Cristiana*, katalog izložbe, Roma, 2000.
- S. Ensoli, „I colossi bronzei a Roma in età tardoantica: dal colosso di Nerone al Colosso di Costantino“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 66-90.
- S. Ensoli, „I santuari di Iside e Serapide a Roma e la resistenza pagana in età tardoantica“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 267-287
- D. Feeney, *Literature and Religion at Rome. Cultures, contexts and beliefs*, Cambridge Univ. Press, 1998.
- J. Ferguson, *Religions of the Roman Empire*, New York, 1970.
- A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di via Latina*, Città del Vaticano, 1960.
- A. Ferrua, „Una nuova regione in SS. Marcellino e Pietro“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 46 (1970), 7-83
- A. J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégistes*, I, Pariz, 1950

- P.-A. Février, „Les peintures de la catacombe de Priscille“, u: *Mélanges de l'École Française de Rome*, 71 (1959), 301-319
- P.-A. Février, „Natale Petri de cathedra“, u: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, 1977, 514-531
- P.-A. Février, „La sculpture funéraire à Arles au IVe et début du Ve siècle“, u: *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, 25 (1978), 159-181
- P.-A. Février, „Villes et campagnes des Gaules sous l'Empire“, u: *Ktéma*, 6 (1981), 359-372
- P.-A. Février, „Une approche de la conversion des élites au IVe siècle: le décor de la mort“, u: *Miscellanea historiae ecclesiasticae*, VI (Congrès de Varsovie, 1978), Bruxelles, 1983, 22-46
- P.-A. Février, „A propos de la date des peintures des catacombes romaines“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 65 (1989), 105-135
- J. Fink, „Gemälde im Grab der Nasonier“, u: *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts*, 6 (1953), 58-70
- M. I. Finley, *Démocratie antique et démocratie moderne*, Paris, 1976.
- M. I. Finley, „L'empereur Dioclétien“, u: *On a perdu la guerre de Troie*, Paris, 1989.
- V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti i D. Mazzoleni (ur.), *Les Catacombes chrétiennes de Rome*, Brepols, 2000.
- V. Fiocchi Nicolai, „L'origine et le développement des catacombes romaines“, u: Fiocchi Nicolai, Bisconti i Mazzoleni, *Catacombes chrétiennes de Rome*, n. dj., 9-69
- V. Fiocchi Nicolai, „Le catacombe cristiane: origini e sviluppo“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 301-308
- D. Fishwick, *The Imperial Cult in the Latin West*, sv. I-III, Leyde, Brill, 2002-2004.
- J.-M. Fontanier, „Christus Imago Dei: art et christologie dans l'oeuvre de Prudence“, u: *Recherches Augustiniennes*, 21 (1986), 117-137
- G. Fowden, „The Pagan Holy Man in Late Antique Society“, u: *The Journal of Hellenic Studies*, 102 (1982), 33-59
- G. Fowden, *The Egyptian Hermes. A Historical Approach to the Late Pagan Mind*, Princeton Univ. Press, 1986.
- G. Fowden, „Pagan Versions of the Rain Miracle of A.D. 172“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 36/1 (1987), 83-95
- G. Fowden, „Constantine's Porphyry Column: The Earliest Literary Allusion“, u: *The Journal of Roman Studies*, 81 (1991), 119-131
- P. Franke, „Traditio legis und Petrusprimat“, u: *Vigiliae Christianae*, 26 (1972), 263-271
- W. H. C. Frend, „Paulinus of Nola and the last Century of the Western Empire“, u: *Journal of Roman Studies*, 59/1-2 (1969), 1-11
- W. H. C. Frend, „The Church in the Reign of Constantius II“, u: *L'Eglise et l'Empire au IVe siècle. Entretiens sur l'Antiquité classique*, 34 (Genève, 1989), 73-111
- H. Gabelmann, „Vita activa und contemplativa auf einem Mailänder Sarkophag“, u: *Andreae, Symposium*, n. dj., 173-183
- B. Gabričević, *Studije i članci: o religijama i kultovima antičkog svijeta*, Split, 1987.
- Dom J. Gaillard, „Noël, memoria ou mystère“, u: *La Maison-Dieu*, 59 (1959), 37-60
- E. K. Gazda (ur.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa and Insula*, Ann Arbor, 1991.
- J. Geffcken, *Der Ausgang des griechisch-römischen Heidentums*, Heidelberg, 1929.

- F. Gerke, „Der Ursprung der Lämmerallegorie“, u: *Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, 33 (1934), 160-196
- F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940.
- F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad, 1973 (izvorno njem. izdanje: *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden, 1967).
- F. Ghedini, „Achille ‘eroe ambiguo’ nella produzione musiva tardo antica“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 239-264
- E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (izdanje D. A. Saunders), Penguin, 1952.
- K. M. Girardet, „Konstantin und das Christentum: die Jahre der Entscheidung 310 bis 314“, u: Demandt i Engemann, *Konstantin der Grosse*, n. dj., 69-81
- V. Girardi Jurkić, *Duhovna kultura antičke Istre*, Zagreb, 2005.
- Ch. Gnillka, „Das Templum Romae und die Statuengruppe bei Prudentius“, u: *Boreas*, 17 (1994), 65-88
- E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1972 (4. izd.)
- E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New York, 1953-65.
- M. Goodman, *Rome & Jerusalem*, London, 2007.
- D. Gorce, „Saint Jérôme et son environnement artistique et liturgique“, u: *Collectanea Cisterciensia*, 36 (1974), 150-178
- A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin*, Paris, 1936.
- A. Grabar, *The Beginnings of Christian Art*, London, 1967.
- A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton Univ. Press, 1968.
- A. Grabar, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, 1992.
- H. Gračanin, „Illyricum of the 2nd and 3rd centuries AD in the works of Latin and Greek historians“, u: Sanader, *Illyrica antiqua*, n. dj., 286-298
- H. Gračanin, *Južna Panonija u kasnoj antici i ranom srednjovjekovlju (od konca 4. stoljeća do konca 11. stoljeća)*, Zagreb, 2011.
- H. Gračanin, „Religious Policy and Policizing Religion during the Tetrarchy“, u: V. Vachkova i D. Dimitrov (ur.), *Serdica Edict (311 AD): Concepts and Realizations of the Idea of Religious Toleration* (Sofia, 2014), 143-162
- R. M. Grant, *Greek Apologists of the Second Century*, London, 1988.
- J.-C. Grénier i F. Coarelli, „La tombe d'Antinoüs à Rome“, u: *Mélanges de l'École Française de Rome*, 98 (1986), 217-253
- L. Grig, „Portraits, Pontifs and the Christianization of the Fourth-Century Rome“, u: *Papers of the British School at Rome*, 72 (2004), 203-230
- M. A. Guggisberg (ur.), *Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Die neuen Funde* (Forschungen in Augst, 34), Augst, 2003
- J. Guyon, „Le décor des cimetières chrétiens au tournant du IV^e siècle. Reflet et miroir d'une 'Nouvelle société'?“, u: *Crise et redressement dans les provinces européennes de l'Empire, Actes du colloque de Strasbourg* (Strasbourg, 1983), 49-61
- J. Guyon, *Le cimetière “aux deux lauriers”*. *Recherches sur les catacombes romaines*, Città del Vaticano, 1987, 288-303
- J. Guyon, „Peut-on vraiment dater une catacombe? Retour sur le cimetière ‘Aux deux lauriers’“, u: *Boreas*, 17 (1994), 89-103
- S. Hales, *The Roman House and Social Identity*, Cambridge Univ. Press, 2003

- G. H. Halsberghe, *The Cult of Sol Invictus*, Leiden, 1972
- G. M. A. Hanfmann, „Notes on the Mosaics from Antioch“, u: *American Journal of Archaeology*, 43/2 (1939), 229-246
- G. M. A. Hanfmann, „Documents of Dying Paganism“ (prikaz knjige P. Friedländera), u: *Speculum*, 21/2 (1946), 255-258
- G. M. A. Hanfmann, „Hellenistic Art“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), 77-94
- G. M. A. Hanfmann, „The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith“, u: Weitzmann, *Age of Spirituality: A Symposium*, n. dj., 75-99
- N. Hannestad, „How did Rising Christianity Cope with Pagan Sculpture“, u: Chrysos i Wood, *East and West: Modes of Communication*, n. dj., 173-203
- N. Hannestad, „Das Ende der antiken Idealstatue“, u: *Antike Welt*, 6/33 (2002), 635-649
- N. Hannestad, „Porträtskulptur“, u: Demandt i Engemann, *Imp. Caesar Fl. Constantinus*, n. dj., 96-116
- M. F. Hansen, *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, 2003.
- T. J. Heffernan, „Shifting Identities; from a Roman Matron to *Matrona Dei* in the *Passio Sanctarum Perpetuae et Felicitatis*“, u: Marinković i Vedriš, *Identity and Alterity*, n. dj., 1-15
- O. Hekster, „Coins and Messages: Audience Targeting on Coins of Different Denominations“, u: De Blois et al., *Representation and Perception of Roman Imperial Power*, n. dj., 20-33
- A. Hermann, „Das erste Bad des Heilands und des Helden“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 10 (1967), 61-81
- N. Himmelmann, *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs des 3. und 4. Jahrhunderts n. Chr.*, Mainz, 1973.
- N. Himmelmann, *Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 7), Wiesbaden, 1975.
- N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, Opladen, 1980.
- O. Hjort, „Augustus Christianus – Livia Christiana: *Sphragis* and Roman Portrait Sculpture“, u: Ryden i Rosenqvist, *Aspects of Late Antiquity*, n. dj., 99-112
- P. J. Holliday, *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, Cambridge Univ. Press, 2002.
- R. R. Holloway, *Constantine and Rome*, Yale Univ. Press, 2004.
- T. Hölscher, „Images of War in Greece and Rome“, u: *Journal of Roman Studies*, 93 (2003), 1-17
- T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge, 2004.
- K. G. Holum, „Pulcheria's Crusade A.D. 421-22 and the Ideology of Imperial Victory“, u: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 18 (1977), 153-172
- V. Huet, „Stories One Might Tell of Roman Art: reading Trajan's Column and the Tiberius Cup“, u: Elsner, *Art and Text*, n. dj., 9-31
- J. M. Huskinson, *Concordia Apostolorum. Christian Propaganda at Rome in the Fourth and Fifth Centuries* (BAR Intl. Series, 148), Oxford, 1982
- J. Huskinson, „Unfinished Portrait Heads on Later Roman Sarcophagi“, u: *Papers of the British School*, 66 (1998), 129-158
- A. Iacobini, „*Est haec sacra principis aedes*. The Vatican Basilica from Innocent III to Gregory IX“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj., 48-63

- Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 4), Wiesbaden, 1960
- M. Immerzeel i P. Jongste, „Import and Local Production of Early Christian Sarcophagi in France“, u: *Boreas*, 16 (1993), 135-149
- J. Inan, E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*, London, 1966
- M. Ivanovski, „The grave of a warrior from the period of Licinius I found at Taraneš“, u: *Archeologia Jugoslavica*, 24 (1987), 81-90
- E. Iversen, *Obelisks in exile*, Kopenhagen, 1968.
- E. Jastrzebowska, „Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des IIIe et IVe siècles“, u: *Recherches Augustiniennes*, 14 (1979), 3-90
- E. Jastrzebowska, „Das antike Erbe in der Ikonographie der Kindheitsevangelien Christi“, u: *Boreas*, 16 (1993), 115-124
- R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, New York, 2000.
- R. M. Jensen, „Early Christian Images and Exegesis“, u: Spier, *Picturing the Bible*, n. dj., 65-85
- H. D. Jocelyn, „The Roman Nobility and the Religion of the Republican State“, u: *Journal of Roman History*, 4 (1966), 89-104
- A. H. M. Jones, *Constantine and the Conversion of Europe*, Toronto, 1978.
- A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire 284-602. A Social, Economic and Administrative Survey*, Oxford, 1990.
- Z. Kadar, „Zur Frage der römischerzeitlichen ägyptischen Elemente in der altchristlichen Ikonographie“, u: *Akten des VII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie* (Città del Vaticano, 1969), 575-578
- H. Kaiser-Minn, „Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jahrhunderts“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 318-338
- Lj. Karaman, *Odabrana djela*, Split, 1986.
- H. L. Kessler, „Pictures Fertile with Truth: How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment“, u: *The Journal of the Walters Art Gallery*, 49/50 (1991/1992), 53-65
- H. L. Kessler, „Bright Gardens of Paradise“, u: Spier, *Picturing the Bible*, n. dj., 111-139
- B. Küllerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts*, Odense, 1993.
- B. Küllerich, „Formal Shortcomings or a Different *Kunstwollen*: Ritualisation and the Arch of Constantine“, u: Blondeau et al., *Ars auro gemmisque prior*, n. dj., 95-103
- D. Kinney, „Spolia“, u: Tronzo, *St. Peter's in the Vatican*, n. dj., 16-47
- E. Kirschbaum, „Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen“, u: *Römische Quartalschrift*, 49 (1954), 129-172
- E. Kitzinger, „The Cult of Images in the Age before Iconoclasm“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), 83-150
- E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London, 1977.
- Th. Klauser, „Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 3 (1960), 112-142
- Th. Klauser, „Erwägung zur Entstehung der altchristlichen Kunst“, u: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 76 (1965), 1-11

- Th. Klauser, *Frühchristliche Sarkophage in Bild und Wort*, Olten, 1966
- Th. Klauser, „Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst“, u: *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie = Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 3 (1974), 328-337
- Th. Klauser, „Der Beitrag der orientalischen Religionen zur Kunst“, u: *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie = Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 3 (1974), 347-392
- Th. Klauser, „Der Schaftträger als Geleiter der Seele auf ihrer Jenseitsreise“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 9 (1982), 225-227
- D. E. E. Kleiner, „Second-Century Mythological Portraiture: Mars and Venus“, u: *Latomus*, 40 (1981), 512-544
- D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*, Yale Univ. Press, 1992.
- G. Koch, „Zur Neubearbeitung der mythologischen Sarkophage“, u: Andreae, *Symposium*, n. dj., 27-42
- G. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, Darmstadt, 1993.
- G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, München, 2000.
- F. Kolb, „Das kaiserliche Zeremoniell“, u: Demandt i Engemann, *Imp. Caesar Fl. Constantinus*, n. dj., 173-178
- J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der Theodosischen Zeit*, Berlin, 1941.
- J. Kollwitz, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster, 1953.
- J. Kollwitz, „Probleme der theodosianischen Kunst Roms“, u: *Rivista di Archeologia Cristiana*, 39 (1963), 191-233
- J. Kollwitz, „Die Malerei der konstantinischen Zeit“, u: *Akten des VII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie* (Città del Vaticano, 1969), 29-158
- J. Kollwitz i H. Herdejürgen, *Die ravennatischen Sarkophage* (ASR, VIII, 2), Berlin, 1979.
- L. Kötzsche-Breitenbruch, „Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd. 4 (1976)
- C. H. Kraeling, *The Excavations at Dura-Europos. Final Report*, VIII, New Haven, 1956.
- B. Kühnel, „Crosslike Compositions and Crosses“, u: *Boreas*, 17 (1994), 159-169
- E. Künzl, „Römische Tempelschätze und Sakralinventare: Votive, Horte, Beute“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 57-81
- G. Lahusen, „Goldene und vergoldete römische Ehrenstatuen und Bildnisse“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 385-395
- B. Lançon, *Rome dans l'Antiquité tardive*, Paris, 1995.
- E. La Rocca, „Le basiliche cristiane ‘a deambulatorio’ e la sopravvivenza del culto eroico“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 204-220
- M. Lawrence, „City-gate Sarcophagi in the Latin West“, u: *The Art Bulletin*, 10 (1927/28), 1-47
- M. Lawrence, „Three Pagan Themes in Christian Art“, u: *De Artibus Opuscula*, 40 = *Festschrift Erwin Panofsky* (New York, 1961), 323-334
- M. Lawrence, „The Velletri Sarcophagus“, u: *American Journal of Archaeology*, 69/3 (1965), 207-222.
- B. Leyerle, „Mobility and the Traces of Empire“, u: Rousseau, *A Companion to Late Antiquity*, n. dj., 110-124
- S. Lieu, *The Emperor Julian: Panegyric and Polemic*, Manchester, 1986.

- A. Lippold, „Stadtrömischer Adel und Religion im frühen 4. Jahrhundert n.Chr.“, u: *Miscellanea historiae ecclesiasticae*, VI (Congrès de Varsovie, 1978), Bruxelles, 1983, 7-21
- P. Liverani, G. Spinola i P. Zander (ur.), *The Vatican Necropolies. Rome's City of the Dead*, Brepols, 2010.
- H. Löhken, *Ordines dignitatum* (Kölner historische Abhandlungen, 30), Köln-Wien, 1982.
- H.-P. L'Orange, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen*, Berlin, 1984.
- S. MacCormack, „Change and Continuity in Late Antiquity: The Ceremony of 'Adventus'“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 21/4 (1972), 721-752
- R. MacMullen, „The Emperor's Largesses“, u: *Latomus*, 21 (1962), 159-166
- R. MacMullen, „Social Mobility and the Theodosian Code“, u: *The Journal of Roman Studies*, 54/1-2 (1964), 49-53
- R. MacMullen, „Some Pictures in Ammianus Marcellinus“, u: *The Art Bulletin*, 46/4 (1964), 435-455
- R. MacMullen, *Le paganisme dans l'empire romain*, Paris, 1987 (izvorno: *Paganism in the Roman Empire*, London, 1981).
- R. MacMullen, *Christianizing the Roman Empire (A.D. 100-400)*, New Haven – London, 1984.
- R. MacMullen, *Corruption and Decline of the Roman Empire*, Yale Univ. Press, 1988.
- R. MacMullen, „Cultural and Political Changes in the 4th and 5th Centuries“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 52/4 (2003), 465-495
- H. Maguire, „Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 28 (1974), 113-140
- E. S. Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus*, Princeton, 1990.
- E. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, Paris, 1950.
- A. Malraux, *The Voices of Silence*, Princeton Univ. Press, 1978.
- C. Mango, „Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 16 (1962), 397-402
- C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1972.
- E. Marin i M. Vickers (ur.), *The Rise and Fall of an Imperial Shrine*, Split, 2004.
- P. Maraval, *Le Christianisme, de Constantin à la conquête arabe*, Paris, 2001.
- P. Maraval, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Dictionnaire des lieux saints*, Paris, 2004.
- P. Maraval, *Constantin, Lettres et discours*, Paris, 2010.
- A. Marinković i T. Vedriš (ur.) *Identity and Alterity in Hagiography and the Cult of Saints*, Zagreb, 2010.
- R. A. Markus, „Paganism, Christianity and the Latin Classics“, u: *Variorum Reprints*, London, 1983, 1-17
- H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité. Le monde romain*, Paris, 1948.
- H.-I. Marrou, Mousikos aner. *Etudes sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Rome, 1964.
- H.-I. Marrou, *Décadence romaine ou antiquité tardive?*, Paris, 1977.
- H.-I. Marrou, *L'Église de l'Antiquité tardive (303-604)*, Paris, 1985.
- T. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton Univ. Press, 1993.

- J. Matthews, „The Poetess Proba and the fourth-century Rome: Questions of Interpretation“, u: *Institutions, société et vie politique dans l'Empire romain au IV^e siècle ap. J-C. Actes de la table ronde autour de l'oeuvre d'André Chastagnol*, École Française de Rome, Rome, 1992, 277-304
- R. Matijašić, *Povijest hrvatskih zemalja u antici do cara Dioklecijana*, Zagreb, 2009.
- R. Matijašić, *Povijest hrvatskih zemalja u kasnoj antici od Dioklecijana do Justinijana*, Zagreb, 2012.
- F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage* (ASR, IV), Berlin, 1968-75.
- E. Mayer, *Rom ist dort, wo der Kaiser ist. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II*, Mainz, 2002.
- S. Mazzarino, *The End of the Ancient World*, London, 1966.
- M. McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge – Paris, 1990
- J. Meder, *Podni mozaici u Hrvatskoj od 1. do 6. stoljeća*, Zagreb, 2003.
- F. Meijer, *Lekcije iz Rima. Stranci u Rimskome Carstvu i u Europskoj uniji*, Zagreb, 2012.
- H.-R. Meier, „Christian Emperors and the Legacy of Imperial Art“, u: Rasmus Brandt, *Imperial art as Christian art, Christian art as imperial art*, n. dj., 63-75
- D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise et les Arts visuels*, Paris, 1991.
- H. Mielsch, „Zur Stadtrömischen Malerei des 4. Jahrhunderts n. Chr.“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 151-207
- B. Migotti (ur.), *Od Nepobjedivog sunca do Sunca pravde*, katalog izložbe, Arheološki muzej, Zagreb, 1994.
- B. Migotti, „The ash-chest of Marcus Aurelius Glabrio from Siscia reconsidered“, u: *Illyrica antiqua. Ob honorem Duje Rendić-Miočević*, Zagreb, 2005, 367-384
- D. Milinović, „Analiza ikonografije Seusova pladnja“, u: *Mogućnosti*, 54/1-3 (1997), 72-96
- D. Milinović, „Images de la naissance du Christ chez les premiers chrétiens. Quelques comparaisons entre le IV^e et le VI^e siècles“, u: *Radovi XIII. Međunarodnog kongresa za starokršćansku arheologiju*, sv. III (Città del Vaticano – Split, 1998), 523-530
- D. Milinović, „L'origine de la scène de la Nativité dans l'art paléochrétien (d'après les sarcophages d'Occident)“, u: *Antiquité tardive*, 7 (1999), 299-329
- D. Milinović, „Ikonografski program mozaika u središnjoj apsidi Eufrazijeve bazilike u Poreču: carsko pokroviteljstvo i uloga Bogorodice“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 38 (1999-2000), 73-88
- D. Milinović, „*Delectare, movere, docere*. Quelques réflexions sur la justification des images dans le décor des édifices culturels chrétiens“, u: *Hortus Artium Medievalium*, 9 (2003), 241-246
- D. Milinović, „*Nec vi nec insidiis, leo et draco*: the Lion, the Dragon and the Triumph of Christ“, u: *IKON*, 2 (2009), 53-63
- D. Milinović, „Što je vidio Euzebij? Prilozi za poznavanje kršćanske umjetnosti u doba Konstantina“, u: *Histria Antiqua*, 18-2 (2009), 73-79
- D. Milinović, „*OUDEIS ATHANATOS*: Images Surrounding the Dead in Late Antiquity“, u: *IKON*, 4 (2011), 9-18
- F. Millar, *The Emperor in the Roman World*, New York, 1992
- A. Momigliano, „Pagan and Christian Historiography in the Fourth Century A.D.“, u: Momigliano, *Conflict between Paganism and Christianity*, n. dj., 79-99

- A. Momigliano (ur.), *The Conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford, 1963.
- A. Momigliano, „Popular religious beliefs and the late Roman historians“, u: G. J. Cuming i D. Baker (ur.), *Popular Belief and Practice*, Cambridge, 1972, 1-18
- Montesquieu, *Razmatranja o razlozima veličine Rimljana i njihove propasti*, Zagreb, 2007.
- J. Mossay, *Les fêtes de Noël et de l'Epiphanie* (Textes et études liturgiques, 3), Louvain, 1965.
- M. Mundell Mango, „Continuity of Fourth/Fifth Century Silver Plate in the Sixth/Seventh Centuries in the Eastern Empire“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 83-92
- M. Mundell Mango, „The archaeological context of finds of silver in and beyond the Eastern Empire“, u: N. Cambi i E. Marin (ur.), *Radovi XIII. Međunarodnog kongresa za staro-kršćansku arheologiju* (Città del Vaticano – Split, 1998), 207-252
- A. Munk, „Domestic Piety in Fourth Century Rome: a Relic Shrine beneath the Church of SS. Giovanni e Paolo“, u: *Hortus Artium Medievalium*, 15 (2009), 7-19
- M. Nagy, „Lifting the Curse on the Sevso Treasure“, u: *Hungarian Review*, V/6 (2014), 108-123
- B. Narkiss, „The Jewish Realm. Representational Art“, u: Weitzmann, *Age of Spirituality*, katalog, n. dj., 366-371
- A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1993.
- U. Nilgen, „Das Fastigium in der Basilica Constantiniana und vier Bronzesäulen des Lateran“, u: *Römische Quartalschrift*, 72 (1977), 1-31
- A. D. Nock i J. D. Beazley, „Sarcophagi and Symbolism“, u: *American Journal of Archaeology*, 50/1 (1946), 140-170
- W. Oakeshott, *Mozaici Rima*, Beograd, 1977.
- I. Opelt, „Augustustheologie und Augustustypologie“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 4 (1961), 44-57
- K. S. Painter, *The Mildenhall Treasure*, British Museum, London, 1977
- K. S. Painter, „Silver Hoards from Britain in their Late-Roman Context“, u: *Antiquité tardive*, 5 (1997), 93-110
- K. S. Painter, „Dittico dei Nicomahi e dei Simmachi“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 465-468
- K. S. Painter, „Piatto di Mildenhall“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 622-625
- E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, New York – London, 1968 (izvorno: *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924).
- E. Papi, „A New Golden Age? The Northern *Praefectura Urbi* from the Severans to Diocletian“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., str. 53-81
- H. W. Parke, *Greek Oracles*, London, 1967.
- J. Pavić i T. Z. Tenšek, *Patrologija*, Zagreb, 1993.
- C. Pavolini, „Le domus del Celio“, u: Ensoli i La Rocca, *Aurea Roma*, n. dj., 147-148
- T. Pekary, „Statuen in kleinasiatischen Inschriften“, u: *Studien zur Religion und Kultur Kleinasien. Festschrift für Friedrich Karl Dörner*, Leiden, 1978, 727-744
- T. Pekary, „Plotin und die Ablehnung des Bildnisses in der Antike“, u: *Boreas*, 17 (1994), 177-186
- J. Pelikan, *The Christian Tradition*, sv. I (*The Emergence of the Catholic Tradition*), Chicago – London, 1971.

- J. Pelikan, *The Excellent Empire: The Fall of Rome and the Triumph of the Church*, San Francisco, 1987.
- A. Perkins, *The Art of Dura Europos*, Oxford, 1973.
- P. Petit, *Histoire générale de l'Empire romain. La crise de l'empire*, Paris, 1978.
- Ch. Picard, *Les trophées romains*, Paris, 1957.
- J. Picq, *Povijest države u Europi*, Zagreb, 2014.
- Ch. Pietri, *Roma Christiana. Recherches sur l'Eglise de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Miltiade à Sixte III (311-440)*, École Française de Rome, Rome, 1976.
- Ch. Pietri, „Le temps de la semaine à Rome et dans l'Italie chrétienne“, u: *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Age*, Paris, 1984, 129-141
- Ch. Pietri, „La politique de Constance II: un premier „césaropapisme“ ou l'imitatio Constantini“, u: *L'Eglise et l'Empire au IVe siècle. Entretiens sur l'Antiquité classique*, 34 (Genève, 1989), 113-178
- Ch. Pietri, „Les premières images de Marie en Occident“, u: *Studi di Antichità Cristiana*, 40 (1989), 589-604
- A. Piganiol, *Le sac de Rome*, Paris, 1964.
- A. Piganiol, *L'Empire chrétien (325-395)*, Paris, 1972.
- J. I. Porter (ur.), *Classical Pasts. The Classical Traditions of Greece and Rome*, Princeton – Oxford, 2005.
- W. Raeck, *Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen*, Stuttgart, 1992.
- J. Rasmus Brandt et al. (ur.), *Imperial art as Christian art, Christian art as imperial art: expression and meaning in art and architecture from Constantine to Justinian. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia Institutum Romanum Norvegiae, new ser. 1* (Roma, 2001).
- S. Ratti, *Polémiques entre païens et chrétiens*, Paris, 2012.
- Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, sv. II, Stuttgart, 1969.
- R. Rémondon, *La Crise de l'Empire Romain. De Marc-Aurèle à Anastase*, Paris, 1970.
- E. Renan, *Marc-Aurèle et la fin du monde antique*, Paris, 1882.
- D. Rendić Miočević, *Carmina epigraphica*, Split, 1987.
- U. Ritzerfeld, „*Omnia Theodosio cedunt subolique perenni*. Überlegungen zu Bildprogramm und Bedeutung des Theodosiusobelisken und seiner Bazen in Konstantinopel“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 44 (2001), 168-185
- J. B. Rives, „The Decree of Decius and the Religion of Empire“, u: *The Journal of Roman Studies*, 89 (1999), 135-154
- C. Rizzardi, *I sarcofagi paleocristiani con rappresentazione del passaggio del Mar Rosso*, Faenza, 1970
- G. Rodenwaldt, „Römische Reliefs Vorstufen zur Spätantike“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 55 (1940), 11-43
- M. Rosenberg, *Niello bis zum Jahre 1000 nach Christi*, Frankfurt, 1924.
- M. Rostovtzeff, *Social and Economic History of the Roman Empire*, 1926.
- J. M. Rouquette, „Trois nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille (Arles)“, u: *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions*, Paris, 1974, 257-263
- P. Rousseau (ur.), *A Companion to Late Antiquity*, London, 2009.
- I. S. Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York, 1967.

- L. Ryden i J. O. Rosenqvist (ur.), *Aspects of Late Antiquity and Early Byzantium*, Stockholm, 1993.
- M. Sághy, „Martyr Cult and Collective Identity in Fourth Century Rome“, u: Marinković i Vendiš, *Identity and Alterity*, n. dj., 17-35
- M. R. Salzman, „The Representation of April in the Calendar of 354“, u: *American Journal of Archaeology*, 88 (1984), 43-50
- M. R. Salzman, „Reflections on Symmachus' Idea of Tradition“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 38/3 (1989), 348-364
- M. R. Salzman, *On Roman Time. The Codex Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1990.
- M. R. Salzman, „The Evidence for the Conversion of the Roman Empire to Christianity in Book 16 of the 'Theodosian Code'“, u: *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 42/3 (1993), 362-378
- M. R. Salzman, *The Making of a Christian Aristocracy*, Harvard Univ. Press, 2002.
- M. Sanader (ur.), *Illyrica antiqua. Ob honorem Duje Rendić-Miočević*. Radovi s međunarodnoga skupa o problemima antičke arheologije (Zagreb, 6-8. XI. 2003), Zagreb, 2005.
- F. L. Sanchez, „Left and Right in Roman Coins of the Fourth and Fifth Centuries A. D.“, u: De Blois et al., *Representation and Perception of Roman Imperial Power*, n. dj., 36-47
- H. Saradi-Mendelovici, „Christian Attitudes toward Pagan Monuments in Late Antiquity and Their Legacy in Later Byzantine Centuries“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), 47-61
- V. Saxer, „Le culte des apôtres Pierre et Paul dans les plus vieux formulaires romains de la messe du 29 juin“, u: *Pères saints et culte chrétien dans l'Église des premiers siècles* (Variorum Reprints), 1994.
- M. Schapiro, „Ancient Mosaics in Israel: Late Antique Art – Pagan, Jewish, Christian“, u: *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. Selected Papers*, New York, 1979, 20-33
- K. Schefold, „La force créatrice du symbolisme funéraire des Romains“, u: *Revue archéologique*, sv. 2 (1961), 177-209
- K. Schefold, „Bilderbücher als Vorlagen römischer Sarkophage“, u: *Mélanges de l'École Française de Rome*, 88 (1976), 759-798
- J. Scheid, *La religion des Romains*, Paris, 1998.
- J. Scheid, *Religion et piété à Rome*, Paris, 2001.
- J. Scheid, „Sujets religieux et gestes rituels figurés sur la colonne Aurélienne“, u: Scheid i Huet, *Autour de la colonne Aurélienne*, n. dj., 227-242
- J. Scheid i V. Huet (ur.), *Autour de la colonne Aurélienne*, Brepols, 2000.
- L. Schneider, *Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache*, Wiesbaden, 1983.
- A. Schiavone, *Ancient Rome and the Modern West*, London, 2000.
- K. von Schoenebeck, *Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge*, Città del Vaticano – Freiburg, 1935.
- K. von Schoenebeck, „Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin“, u: *Römische Mitteilungen*, 51 (1936), 239-336
- S. Schrenk, „Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd., 21 (1995)

- W. N. Schumacher, „*Reparatio Vitae*. Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom“, u: *Römische Quartalschrift*, 66 (1971), 125-153
- W. N. Schumacher, *Hirt und „Guter Hirt“. Studien zum Hirtenbild in der römischen Kunst vom zweiten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Mosaiken in der Südhalle von Aquileja* (= *Römische Quartalschrift*, 34. Supplementheft), Rom – Freiburg – Wien, 1977
- P. Selem, *Izidin trag*, Split, 1997.
- P. Selem, „Quelques indices sur les relations entre les divinités autochtones et orientales en Dalmatie romaine“, u: Sanader, *Illyrica antiqua*, n. dj., 425-431
- P. Selem, *Lica bogova. Izabrana djela*, 1, Zagreb, 2008.
- P. Selem i I. Vilgorac Brčić, *ROMIS, Religionum Orientalium monumenta et inscriptiones Salonitani* (Signa et litterae, sv. 3), Zagreb, 2012.
- P. Selem i I. Vilgorac Brčić, *ROMIC, Religionum Orientalium monumenta et inscriptiones ex Croatia I* (Signa et litterae, sv. 5), Zagreb, 2015.
- K. M. Setton, *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century*, New York, 1941.
- H. G. Severin, *Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius* (Jahrbuch Berliner Museen, 12), Berlin, 1970.
- K. Shelton, *Esquiline Treasure*, British Museum, London, 1981.
- H. Sichtermann, „Der Jonaszyklus“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 241-248
- H. Sichtermann, *Die mythologischen Sarkophage*, II (ASR, XII), Berlin, 1992.
- E. Simon, „Ein spätgallienischer Kindersarkophag mit Eberjagd“, u: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 85 (1970), 194-223
- A. Smith, *Bogatstvo naroda. Istraživanje prirode i uzroka bogatstva naroda*, Zagreb, 2007.
- R. R. R. Smith, „The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century“, u: *The Journal of Roman Studies*, 87 (1997), 170-202
- R. R. R. Smith, „Late Antique Portraits in a Public Context: Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A.D. 300-600“, u: *The Journal of Roman Studies*, 89 (1999), 155-189
- H. Solin i H. Brandenburg, „Paganer Fruchtbarkeitsritus oder Martyriumsdarstellung?“, u: *Archäologischer Anzeiger* (1980), 271-284
- M. Sotomayor, „Über die Herkunft der ‘Traditio legis’“, u: *Römische Quartalschrift*, 56 (1961), 215-230
- M. Sotomayor, „Petrus und Paulus in der frühchristlichen Ikonographie“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 199-210
- M. Sotomayor, *Sarcófagos Romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, 1975.
- P. Speck, „*Urbs, quam Deo donavimus*. Konstantin des Grossen Konzept für Konstantinopel“, u: *Boreas*, 18 (1995), 143-173
- O. Spengler, *The Decline of the West*, New York, 1981-83.
- J. Spier (ur.), *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, New Haven – London, 2007.
- J.-M. Spieser, „The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches“, u: *Gesta*, 37/1 (1998), 1-27
- C. P. E. Springer, *The Gospel as Epic in Late Antiquity*, Brill, 1988.
- H. Stern, *Le calendrier de 354*, Paris, 1953.

- H. Stern, „L'image du mois d'octobre sur une mosaïque d'El-Djem“, u: *Journal des savants* (1965), 117-131.
- H. Stern, „Orphée dans l'art paléochrétien“, u: *Cahiers archéologiques*, 33 (1974), 1-16
- P. Stewart, *Statues in Roman Society*, Oxford, 2003.
- L. M. Stirling, „Divinities and heroes in the age of Ausonius: a late-antique villa and sculptural collection at Saint-Georges-de-Montagne“, u: *Revue archéologique*, 1 (1996), 103-143
- R. H Storch, „The Eusebian Constantine“, u: *Church History*, 40/2 (1971), 145-155
- C. Straw i R. Lim (ur.), *The Past Before Us. The Challenge of Historiographies of Late Antiquity*, Brepols, 2004.
- V. M. Strocka, „Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen“, u: Andreae, *Symposium*, n. dj., 197-241
- V. M. Strocka, „Tetrarhische Wandmalereien in Ephesos“, u: *Antiquité tardive*, 3 (1995), 77-89
- D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate*, London, 1966.
- D. E. Strong, *Roman Art*, London, 1989.
- D. Stutzinger, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom. Untersuchungen zur Formveränderung im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn, 1982
- D. Stutzinger, „Die spätantiken Achilleusdarstellungen“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 175-179
- D. Stutzinger, „Die Christen und die Kunst“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 223-240
- D. Stutzinger, „Der Adventus des Kaisers und der Einzug Christi in Jerusalem“, u: Beck i Bol, *Spätantike und frühes Christentum*, n. dj., 284-307
- S. Swain i M. Edwards (ur.), *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire*, Oxford Univ. Press, 2004
- I. Ševčenko, „A Shadow Outline of Virtue: The Classical Heritage of Greek Christian Literature“, u: Weitzmann, *Age of Spirituality: A Symposium*, n. dj., 53-73.
- J. E. Taylor, *Christians and the Holy Places*, Oxford, 1993.
- C. Tkacz (ur.), *The Key to the Brescia Casket: Typology and the Early Christian Imagination* (Collection des Etudes Augustiniennes), Paris, 2002
- A. de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, 1986.
- F. Tolotti, „Chronologie des peintures de catacombes“, u: *Rivista di archeologia cristiana*, 53 (1977), 7-102
- J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, London, 1971.
- J. M. C. Toynbee, „The Religious Background of some Roman Sarcophagi of North Italy and Dalmatia“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 18 (1975), 5-18
- J. M. C. Toynbee, „Life, Death and Afterlife on Roman-Age Mosaics“, u: *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum = Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg.-Bd. 9 (1982), 210-214
- J. M. C. Toynbee, *Art Treasures from the Temple of Mithras*, London, 1986.
- J. M. C. Toynbee i K. Painter, „Silver Picture Plates of Late Antiquity: A.D. 300 to 700“, u: *Archaeologia*, 108 (1986), 15-65
- W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb*, Univ. Park – London, 1986.
- W. Tronzo (ur.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge Univ. Press, 2005.

- R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques*, Paris, 1966.
- R. Turcan, „Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire“, u: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt (ANRW)*, II, 16, 2 (1978), 1700-1735
- R. Turcan, „Les exégèses allégoriques des sarcophages au ‘Phaéthon’“, u: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Erg-Bd., 9 (1982), 198-209
- R. Turcan, „Rome hors de Rome de Sertorius à Constantin: processus et modalités historiques d’une dissociation“, u: *Roma fuori di Roma: istituzioni e immagini. Da Roma alla terza Roma*, V (Roma, 1985), 59-68
- R. Turcan, *Les cultes orientaux dans le monde romain*, Paris, 1989.
- R. Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, 1993.
- R. Turcan, *L’art Romain dans l’histoire*, Paris, 1995.
- R. Turcan, „Culte impérial et sacralisation du pouvoir dans l’Empire romain“, u: J. Ries et al., *Les civilisations méditerranéennes et le sacré, Homo religiosus, ser. II*, Turnhout, 2004, 311-342
- C. C. Vermeule, „Greek Sculpture and Roman Taste“, u: *Boston Museum Bulletin*, 65/342 (1967), 175-192
- C. Vermeule, „Graeco-Roman Statues: Purpose and Setting“, u: *The Burlington Magazine*, 110/787 (1968), 545-559
- J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, 1996.
- M. J. Versluys, „Orientalizing Roman Gods“, u: L. Bricault i C. Bonnet, *Panthée: Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire*, Leiden – Boston, 2013, 235-259
- P. Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2007.
- G. Vezin, *L’Adoration et le cycle des mages dans l’art chrétien primitif*, Paris, 1950.
- W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1976 (3. izd.).
- B. Ward-Perkins, *The Fall of Rome and the End of Civilization*, Oxford, 2005.
- J. B. Ward-Perkins, „Dalmatia and the Marble Trade“, u: *Disputationes salonitanae*, 1970 (Split, 1975), 38-44
- J. B. Ward-Perkins, „The Role of the Craftsmanship in the Formation of Early Christian Art“, u: *Atti del IX Congresso internazionale di archeologia cristiana* (Città del Vaticano, 1978), 583-614
- R. Warland, „Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht“, u: *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts in Rom*, 101 (1994), 175-202
- C. J. Watson, „The Program of the Brescia Casket“, u: *Gesta*, 20/2 (1981), 283-298
- K. Weitzmann, „Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testaments“, u: *Festschrift Theodor Klauser = Jahrbuch für Antike und Christentum, Supplementbd. I* (1964), 401-415
- K. Weitzmann (ur.), *The Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1979.
- K. Weitzmann (ur.), *The Age of Spirituality: A Symposium*, New York, 1980.
- K. Weitzmann, H. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Dumbarton Oaks Collection, 1990.
- M. Whitby, „Roman Emperors and Armies, AD 235-395“, u: Swain i Edwards, *Approaching Late Antiquity*, n. dj., 156-186

- D. Willers, „Das Ende der antiken Idealstatue“, u: *Museum Helveticum*, 53, 1996, 170-186
- R. Williams (ur.), *The Making of Orthodoxy. Essays in Honour of Henry Chadwick*, Cambridge Univ. Press, 1989.
- R. Williams, „Does it make sense to speak of pre-Nicene Orthodoxy“, u: Williams, *The Making of Orthodoxy*, n. dj., 1-22
- J. Wilpert i W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg, 1976.
- W. Wischmeyer, *Die Tafeldeckel der christliche Sarkophage konstantinischer Zeit in Rom* (Römische Quartalschrift, 40. Supplementheft), Rom – Freiburg – Wien, 1982.
- R. Wittkower, „Tumačenje optičkih simbola“, u: *Život umjetnosti*, 48/49 (1991), 124-133
- H. Wrede, „Die Ausstattung stadtrömischer Grabtempel und der Übergang zur Körperbestattung“, u: *Römische Mitteilungen*, 85 (1978), 411-433
- D. H. Wright, „Pagan Theology in the Via Latina Catacomb“, u: *Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers*, IX (1983), 69-71
- D. H. Wright, „The True Face of Constantine the Great“, u: *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), 493-507
- P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 2003.

KAZALO STARIH AUTORA

AMBROZIJE (Ambros.)

De Iacob. II, 9, 39

Ep. XVIII, 7

Exp. Ev. Luc. II, 45

AMIJAN MARCELIN (Amm. Marc.)

Amm. Marc. XIV, 6, 7

ibid. XIV, 6, 10

ibid XIV, 6, 19

ibid XIV, 6, 25

ibid. XIV, 10

ibid. XVI, 5, 6

ibid. XVI, 5, 11

ibid. XVI, 10, 5

ibid. XVI, 10, 15

ibid. XVIII, 2

ibid. XVIII, 5, 5

ibid. XIX, 11, 8

ibid. XXI, 1, 5

ibid. XXI, 16, 18

ibid. XXII, 11, 5

ibid. XXIII, 1

ibid. XXV, 4, 19-20

ibid. XXVII, 3, 11

ibid. XXVII, 6

ibid. XXVIII, 4, 5

ibid. XXVIII, 4, 6-7

ibid. XXVIII, 4, 10

ibid. XXVIII, 4, 13

ibid. XXVIII, 4, 15

ibid. XXXI, 10

ibid. XXXI, 16, 10

APIJAN (App.)

De bell. Mithr. 116

APULEJ (Apul.)

Met. X, 30

ibid. XI, 8

ibid. XI, 9

ASTERIJE IZ AMAZIJE (Asterius Amasenus)

Homil. 11 in laudem S. Euphemiae

ATANAZIJE ALEKSANDRIJSKI (Athan.)

Vita Antonii

AUGUST (Monum. Ancyr.)

Res gestae XI

ibid. XII

ibid. XXIV

AUGUSTIN (Aug.)

Civ. Dei I, 6

ibid.. II, 2

ibid. II, 4-5

ibid. IV, 27

ibid. IV, 31

ibid. V, 17, 2

ibid. VI, 10

ibid. XVIII, 54

Conf. X, 34, 53

Contra Faustum, XXII, 70

De consensu evang. I, [10], 15

Serm. 81

Serm. 136

Serm. 191

Serm. 198, 3

Tract. LI in Ioann. Evang. 2

ibid. 4

AURELIJE VIKTOR (Aurel. Vic.)

Lib. de Caes. XXIV, 9-11;

ibid. XXXIII, 33-34;

ibid. XXXVII, 5-7

ibid. XXXIX, 2-4

ibid. XL, 28

AUZONIJE (Auson.)

Grat. act. 66

Mos. 318-331

Versus paschales II, 24-31

BAZILIJE VELIKI (Bas.)

Ep. XIV

Pros tous neous IV

BIBLIJA (Stari Zavjet)

Br 24, 17

Dan 3

Ez 34, 17-24

Izl 14-15

Izl 17, 1-7

Kraljevi I, 18, 20

Ps 23

Samuel I, 5, 3-5

Zah 9, 9

1 Mak I, 41

ibid. I, 43

BIBLIJA (Novi Zavjet)

Dj 8, 18

Dj 9, 36

Iv 8, 12

Iv 10, 2-16

Iv 12, 12-17

Iv 12, 17-18

Iv 15, 1

Iv Otkr. 2, 10

Lk 3-6

Lk 15, 4-5

Mk 1, 22

Mt 2, 1-12

Mt 18, 12-13

Mt 21, 2

Mt 22, 15

1 Kor. 10, 1-5

1 Pet. 3. 21

Acta Iohannis (apokrif) 38-45

CELZO (Cels.)

Aleth. Log. 2

ibid. 33

ibid. 116

CICERON (Cic.)

Ad Flacc. XXVIII, 66-69

De div. II, 51-52

ibid. II, 85-86

ibid. II, 104

De leg. I, 9, 26-7

De nat. deor. I, 26, 71

CIPRIJAN (Cipr.)

Ad Demetr. 3

Ep. LV (LVIII), 9

Ps. Cipr. Orationes II, 2

DION KASIJE (Dio Cass.)

Dio Cass. LI, 19, 2

ibid. LI, 20, 4

ibid. LIII, 17, 8

ibid. LVI, 42

ibid. LXXIV, 4-5

ibid. LXXVI, 8-9;

ibid. LXXVII, 9,5

EUNAPIJE IZ SARDA (Eunap.)

Exc. De sent.

EUZEBIJE (Eus.)

Dem. Ev. III, 2

ibid. III, 6

Hist. Ecc. I, 1,1

ibid. V, 1, 39

ibid. V, 1, 43

ibid. V, 24

ibid. V, 28, 5

ibid. VI, 19,1

ibid. VI, 36, 3

ibid. VII, 10

ibid. VII, 10, 3-4

ibid. VII, 18, 4

ibid. VII, 21, 9-10

ibid. IX, 7, 8

ibid. IX, 9, 10

ibid. IX, 9, 5-8

ibid. IX, 11, 7

ibid. X, 2, 1

ibid. X, 3, 3
 ibid. X, 4, 41
 Orat. laud. Const. (Triakon.)
 Praep. Ev. V, 36, 2
 Vita Const. I, 3, 2
 ibid. I, 12-25
 ibid. I, 28-29
 ibid. I, 31
 ibid. I, 40, 1
 ibid. I, 47, 1
 ibid. II, 44
 ibid. II, 65
 ibid. III, 3, 1-3
 ibid. III, 25-42
 ibid. III, 49
 ibid. III, 54
 ibid. IV, 15
 ibid. IV, 7
 ibid. IV, 16
 ibid. IV, 21
 ibid. IV, 24
 ibid. IV, 51, 1

FILOSTRAT (Philostr.)

Apol. Tyan. I, 2
 ibid. IV, 45
 ibid. VIII, 31

FIRMIK MATERNO (Firm. Mat.)

Err. prof. rel. XXIV, 2, 4

FLOR (Flor.)

Epit. II, 13, 1

GERONCIJE (Geront.)

V. Melan. Iun. XVIII

GRGUR NAZIJANSKI (Greg. Naz.)

Orat. IV

GRGUR NISENSKI (Greg. Nys.)

De divinitate
 Or. 38
 Or. de deitate Filii et Spiritus sancti

HERMA (Herm.)

Past. XI, 3, 5
 ibid. XXV, 5, 1-7

HERODIJAN (Herod.)

Hist. I, 1, 4
 ibid. IV, 2

HILARIJE IZ POITIERSA (Hil.)

De Trin. XI, 3

HOMER (Hom.)

Od. XI, 488-491

HORACIJE (Hor.)

Carm. IV, 5
 Ep. II, I, 156-157

IGNACIJE ANTIOHIJSKI (Ign.)

Ephes. XIX, 2
 Polyc. VI, 2
 Smyr. VIII, 2
 Trall. IX, 1-2

IRENEJ LIONSKI (Iren.)

Adv. haer. I, 25, 6

IVAN KRIZOSTOM (Ioh. Chrys.)

De in. glor. 4-5
 Hom. in Genes. XLVII, 3
 In diem Natal. (PG, 49:351-362)

JERONIM (Hier.)

Chron. ad annum 330
 Ep. XXII, 30
 Ep. XLVII, 2
 Ep. LIII, 7
 In Joan. hom. XXXII, 3

JOSIP FLAVIJE (Joseph.)

Bell. Jud. VII, 5

JULIJAN (Jul.)

Ep. 89b. 300d-301a
 Or. IV, 2

JUSTIN MARTIR (Just. Mart.)

Apol. I, 55

JUVENAL (Juv.)

Juv. III, 62

Juv. IV, 151-152

Juv. VI, 110-114

Juv. VI, 434-437

KLAUDIЈAN (Claud.)

Cons. Hon. III. 130-133

Cons. Hon. IV. 143-144

Cons. Hon. VI

Nupt. Hon. et Mar. 99-110

**KLEMENT ALEKSANDRIJSKI
(Clem. Al.)**

Paedag. III, 59, 2

Protrept. I

ibid. X, 98

Strom. V, 28, 4

**KOMES MARCELIN
(Marc. Chron.)**

anno 521

LAKTANCIJE (Lact.)

Div. Inst. V, 19

Pers. VII, 3

ibid. VII, 8

ibid. X

ibid. X, 2

ibid. XII, 3

ibid. XIX, 6

ibid. XXII

ibid. XXIV, 6-9

ibid. XXV, 1

ibid. XXVII, 2

ibid. XXVII, 8;

ibid. XXXIV

ibid. XLII, 1-2

ibid. XLVI, 12

ibid. LXIV.

LUKIЈAN (Luc.)

De scrib. hist. XIV

Peregr. 12

Vit. auct. VIII

ibid. XX

LUKRECIJE (Lucr.)

De rer. nat. I, 1-2

ibid. II, 600-645

MAMERTIN (Mamert.)

Paneg. Iul. XXIX, 4

MARCIЈAL (Mart.)

Epig. VII

Epig. VIII, 6

Epig. XV

MARKO AURELIJE (M. Ant.)

Sibi ipsi IV, 32

ibid. IV, 48

MINUCIJE FELIKS (Min. F.)

Oct. XXIX, 6

NIL SINAJSKI (Nil. Sin.)

Ep. IV, 41

ORIGEN (Orig.)

In Gn. Hom. 14, 3

OROZIJE (Oros.)

Hist. adv. pag.

OVIDIJE (Ov.)

Fast. IV, 133

PANEGIRICI LATINI (Pan. Lat.)

Pan. Lat. IV, 5, 1-4

ibid. VI, 21, 5-6

ibid. VIII, 18, 2

PAULIN IZ NOLE (Paulin. Nol.)

Ep. XIII, 10-15

PAUZANIJA (Paus.)

Perieg. I, 24

PETRONIJE (Petr.)

Petr. XVII, 5

ibid. XXIX

ibid. LII

ibid. LXXI

PLINIJE STARIJI (Plin.)

Nat. Hist. II, 7, 22

ibid. II, 14

ibid. XXXIII, 139-140

ibid. XXXIII, 142-143

ibid. XXXIII, 154

ibid. XXXIV, 30

ibid. XXXIV, 34;

ibid. XXXIV, 36

ibid. XXXIV, 38

ibid. XXXIV, 62

ibid. XXXV, 2

ibid. XXXV, 4-6

ibid. XXXV, 5-7

ibid. XXXV, 119

ibid. XXXV, 120

ibid. XXXV, 158 (46)

PLINIJE MLADI (Plin. Iun.)

Ep. X, 96,10

Paneg. Traiani XXII-XXIII

ibid. LII, 3-4

PLUTARH (Plut.)

Numa 8

PORFIRIJE (Porph.)

Adv. Christ. IV

Vita Plot. II, 17

ibid. II, 39

ibid. X, 15

ibid. X, 35

ibid. XX, 18

ibid. XX, 59

ibid. XXIII, 9-12

ibid. XXIII, 29-38

PROKLO (Procl.)

Theol. Plat. I, 1

PROKOPIJE (Procop.)

De Aedif. I, 2

PRUDENCIJE (Prud.)

Perist. IX, 9-98

ibid. X, 271-90

ibid. X, 1011-1050

ibid. XI, 125-144

ibid. XII, 47-54

Cathem. IX, 28

ibid. XII, 5

C. Symm. I, 215-237

ibid. I, 502-505

**RUTILIJE NAMACIJAN
(Rutil. Nam.)**

De reditu I

**Scriptores Historiae Augustae
(SHA)**

SHA I, 14, 3

ibid. I, 26, 3

ibid. I, 26, 10

ibid. XIII, 5, 7

ibid. XVIII, 13, 5

ibid. XVIII, 29

ibid. XVIII, 29, 2

ibid. XVIII, 31, 4-5

ibid. XVIII, 43, 6

ibid. XVIII, 56

ibid., XIX, 2, 2;

ibid. XXIII, 6, 9

ibid. XXIII, 7-8

ibid. XXIII, 8, 3

ibid. XXIII, 17, 7

ibid. XXIV, 14, 4

ibid. XXIV, 14, 5

ibid. XXV, 4, 3

ibid. XXV, 14, 3-5

ibid. XXV, 17, 5

ibid. XXVI, 15, 4

ibid. XXVI, 26-34

ibid. XXVI, 46, 2-3

ibid. XXVII, 8, 2

ibid. XXVII, 16, 2

ibid. XXXIII

SIDONIJE APOLINAR
(Sid. Apoll.)

Ep. II, 9, 4

Ep. VIII, 2, 2

SIMAH (Symm.)

Ep. II, 81

Ep. III, 23

Rel. III

Rel. VIII

SIMAH (Papa)

Ep. 10, 8

SOKRAT SKOLASTIK
(Socr. Scol.)

Hist. Ecc. III, 16

STRABON (Strab.)

Geog. I, 2, 8

SUETONIJE (Suet.)

Dom. 23

Tib. 58

TACIT (Tac.)

Ann. I, 54, 2

ibid. I, 77

ibid. IV, 14, 3

ibid. VI, 18

Hist. II, 50

TEODORET CIRSKI (Thdt.)

PG, 80:257

TEMISTIJE (Themist.)

Orat. VI

TEODOZIJEV KODEKS
(Cod. Theod.)

Cod. Theod. VI, 8, 1

ibid. XIV, 1, 1

ibid. XV, 9, 1

ibid. XVI, 10, 10

TERTULIJAN (Tert.)

Apol. V, 6

ibid. VI

ibid. XIX, 1

ibid. XXXIX, 5-6

De idol.

De pallio IV, 1

De spect. VIII

ibid. XVII, 1-6

Ep. XXII, 29, 6

Praescr. 23

ibid. 40

TIT LIVIJE (Liv.)

Liv. XXVII, 15

ibid. XXIX, 8-9

ibid. XXIX, 16-22

ibid. XXXIV, 4, 3

ibid. XLII, 2

ibid. XLII, 3

ibid. XLIII, 13

VERGILIJE (Verg.)

Aen. VIII, 334

ibid. VIII, 351-352

ZENON IZ VERONE

Liber II, 9, 2 (De nativitate Domini et
maiestate)

KAZALO IMENA I POJMOVA¹

A

Abed Nego, biblijski lik 153, 195 v.
 Hebreji u užarenoj peći
 Abraham 58, 153, 193
 Abrahamova žrtva 144, 162, 187,
 192, **193**, 194, 379
 Adam, Robert **36**
 Adam i Eva 148, 149, 163, 187, 192,
 209, 220, **278**, 283, 284, **296**,
 379 v. Praroditelji
 Adelfija, sarkofag **68**, **153**, **196**,
202, **278**
adlocutio 238, 293
 Adonis, bog 58
 Adrianopol, grad u Trakiji 365
 advent (*adventus*) v. carski advent
 Afad, sirijsko božanstvo 58
 Afrika 31, 47, 114, 158, 219, 319,
 388 v. Sjeverna Afrika
 Afrodita, božica v. Venera
 Knidska 77, 85, 87 v. Praksitel
 Afrodizijada (grad u Maloj Aziji) 79,
 91, 125, 372, 384
 Agamemnon, mikenski kralj 162
Agnus Dei 298 v. Jaganjac Božji
 Agripa, terme 75
aheiropoieta, čudesna slika 175 v.
 slika / kultna
 Ahilej, najveći ahejski junak 58, 63,
 91, 107, 217, 323, 324, 344, 345,
 346, 347, 356, 390, 391, 393
 kip 391
 na predmetima od srebra
345, **346** v. srebro
 na sarkofazima **107** v. sarko-
 fag
 Aion, božanstvo (genij) vremena 95,
96, 340
 Akademija (Atena) 19, 56-57, 120,
 319 v. filozofija/filozofska škola

Akvileja (Italija) 120, 185, 219, 276,
 333, 338, 359, 371, 388, 393
 crkva (bazilika) sv. Teodora, mo-
 zaik 185, 337-338, 388, 393
 radionica (sarkofazi) 276,
 333, 371
 Alarik, vođa Zapadnih Gota 21
 Aleksandar Sever, car (222-235) 31,
 58, 128, 139, 153, 169, 196, 198,
 203, 217, 225, 344
 Aleksandar Veliki 13, 34, 38, 58,
 76, 108, 237, 240, 241, 242, 248,
 323, 344, 360, 390
 sarkofag 108
 Aleksandrija (Egipat) 19, 31, 42, 46,
 58, 65, 66, 71, 83, 129, 158, 315,
 359
 Serapej (*Serapaeum*) 19, 71,
 315 v. Serapis
 Alföldi, Andreas 116, 129, 218, 263,
 359, 362, 367
 Alföldy, Géza 25, 117
 Akcij (Actium), mjesto u Grčkoj 93
 Amazonke, mitske žene-ratnice 111
 Ambrozije, biskup, sv. 53, 170, 202,
 219, 266-267, 270, 272, 301-302,
 304, 312-313, 358, 368, 369,
 379, 382
 sarkofag 302-303 v. crkva Sv.
 Ambrozija (San Ambrogio)
 sukob oko Oltara Pobjede 53,
 313 v. Simah, Kvint Aurelije
 sukob oko svjetovne i duhovne
 vlasti 266-267, 270, 304
 Amfistrat, kipar 73
 amfiteatar 9, 73, 75, 98-101, 104,
 130, 309, 316, 317, 360
 flavijevski 100, 102, 117 v.
 Kolosej
 Amijan Marcelin, povjesničar (histo-
 riograf) 16, **23**, 31, 35, 37-38,

¹ Kurzivom su označene naznake u bilješkama, a **boldom** u legendama uz ilustracije. Svi navedeni spomenici, ukoliko nije drugačije naznačeno, u Rimu su.

- 40, **41**, 57, 66, 87, 98, 102, 105, 120, 122, 123, 129, 184, **236**, 249-250, **256**, 266, 272, 286, 289, 313, 333, 338, 349-350, 356, 367, 370, 373, 382, 393
- Amon, egipatsko božanstvo 245, 365
- Amonije, filozof neoplatoničar 83
- Amor 106 v. Psiha
- Anadiomena, božica v. Venera
- Anastasis* v. crkva (Uskrsnuća)
- Anastazije, istočnorimski car (491-518) 272
- Ancona, sarkofag Flavija Gorgonija **311**
- Andromaha, Hektorova žena 109
- andeli 64, 186, 190, 197, 288, **321**
 andeo zaštitnik (*angelus bonus*) 64
 arkandeli 141
- angelologija 64
- antička umjetnost 7, 21, 23-24, 26, 57, 81, 94, 100, 103, 108, 166, 171, 175, 184-185, 195, 198, 201, 204, 209, 214, 217, 262, 269, 281, 308, 315, 321, 330-331, 336-337, 340, 346-347, 356 v. grčka/klasična umjetnost; helenistička umjetnost; rimska umjetnost
- Antigon Seleukid, helenistički kralj 138-139
- Antinoj, Hadrijanov ljubimac 359
- Antioh, helenistički kralj 146
- Antiohija (Sirija) 35, 65, 333, 381, 388, 393
- Antonin Pio, car (138-161) 7, 21, 29-30, 36, 45, 69, 95, 106, 116, 137, 187, 263, 321
 reljefi na bazi stupa 21, 95, **96**
- Antonini, dinastija 29, **30**, 39, 46, 108, 347 v. Hadrijan; Antonin Pio; Marko Aurelije; Komod
- oltar iz Efeza 359
- antoninijan (*antoninianus*), novac 30 v. Karakala
- Antoninijanski ustav v. Karakala
- Antun Pustinjak, sv. 66, 122
- Aosta (Italija) 256, 319
 diptih u katedrali 256
- Apameja (Sirija) 139
- Apeninski poluotok 310
- Apijan, povjesničar 93, 104
- apokrifi 68, 190, 222, 291, 308, 381
- Apolinar, gramatičar 349
- Apolinar, retor 349
- Apolinar, sv. 218 v. crkva (bazilika) Sv. Apolinara (in Classe/Nuovo)
- Apoksiomen (kip šakača) 75, 124, 125 v. Lizip
- Apolodor iz Damaska, Trajanov arhitekt 75
- Apolon, bog 55, 60, 65, 70, 73, 81, 168, 170, 199, 237, 241, **244**, 248, 249, 340, 367
- Apolon Belvederski **81** v. Leohar
- Apolon Kitared 170
 drugi kipovi 73, 170, **244**, 367
 v. Filisk Rođanin; Kalamida; Timarhid
 hram na Palatinu 80, 89
 proročište u Delfima 40, 65, 70-71, 123
 proročište u Klaru 60, 62
 svetište na otoku Delu 340, 344
- Apolonije iz Tijane, filozof i čudotvorac 58, 63, 66, 121, 196-197, **198**, 199, 222, 223 v. filozof
- apostoli (apostolski kolegij) 151, 160, 190, 197, **198**, 223, 231, 250, 254, 298, 300, 302, **309**, 312, 374, 376, 377, 379 v. Ivan, Jakov, Pavao, Petar
 apostolski prvaci (*principes Ecclesiae*) 153, 219, 305, 373, 390 v. Pavao; Petar
 apostolska teologija 288-292, 305 v. Petar
 iscjelitelji / čudotvorci 197
- apoteoza 95, **96**, 105, 112, 129, 393
- Apulej, pisac i filozof/čarobnjak 85, 102, 126, 196

Ara Pacis (Oltar Mira) v. August
Ara Pietatis (Oltar Pobožnosti) v. Tiberije
 Arelije, slikar 75
 Areobind, istočnorimski konzul **101** v. diptih/konzularni
 Arijadna, kći kretskoga kralja Minosa **80**, 106, 132, 167, 176
 na predmetima od srebra 342, 343
 na sarkofazima 194, 216, 222, 342
 Aristotel, filozof 176
 Arkadije, istočnorimski car (383-408) 268, 269, 330, 386
 trijumfalni stup u Konstantinopolu 369 v. Teodozije II.
 Arles (Francuska) 220, 276, 300-301, 348, 366, 371, 373
 katedrala St. Trophime, sarkofag 373
 radionice (sarkofaga) 276
 Armenija 93
 Arnufis, egipatski čarobnjak 58, 196
 Artemida, božica 58 v. Dijana
 hram 58
 pladanj 389
 oltar u Efezu 197
 Asklepije, bog ozdravitelj 170, 173, 198, 208, 215, 322, 384
 kip 208, 384
 svetište u Rimu 322
 Asterije, biskup iz Amazije 164-166, 213, 217, 253, 377
 opis slike s prikazom mučeništva sv. Eufemije 164-166
 Ašdod, biblijsko mjesto 145
 Atanazije, sv., aleksandrijski biskup 122, 270, 367, 368
 Atargatis, sirijsko božanstvo 58
 ateisti 56, 270
 Atena, božica **315**, 343, 390 v. Minerva
 Atena, grad 19, 46, 57, **80**, 102, 120, 123, 126, 127, 319, 346, 391

Atis, frigijsko božanstvo, Kibelin pratitelj 216, 340 v. Kibela
 August (Oktavijan), car (31 pr.Kr.-14 n.Kr.) 13, 19, 21, 31, 35, 38-39, 48, 50, 53, 73, 75, 80, 88-89, 93, 97, **108**, 119, 122, 125, 126, 127, 129, 132, 181, 234-236, 239-240, 242, 248, 250, 273, 285, 289, 321, 324, 359, 360, 363, 367, 372
 forum 88
 kipovi/kip Prima Porta 88, 97, 251, **289**
 mauzolej 132
 Oltar Mira (*Ara Pacis*) 48, 88, 129, 234, 236
 portret 87, 243, 360, 363
 slavluk 240
 Augustin, sv. 8, 14, 17, 20, 25, 29, 35, 51-52, 62, 67, 71, 102, 118, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 164, 197, 201, 213, 219, 221, 286, 288, 297, 312, 356, 377, 394
 Aurelijan, car (270-275) 39, **61**, 97, 101, 234 v. Nepobjedivo Sunce
 Aurelijan, Tit Aurelije, nadgrobni mozaik 276 v. mozaik/nadgrobni; Salona
 Aurelije, Marko v. Marko Aurelije
 Aurelije Viktor, povjesničar 16, 31, 33, 36, 39, 98, 129, 273, 365, 370
 Aureliji, rimska obitelj, grobnica (hipogeji) **160**, 161, 175, **198**, 216, 223, 303
 aureola 41, 141-142, 266, 300, 330, 354, 368 v. svetokrug
 Auzonije, galo-rimski pjesnik i političar 20, 35, 41, 273, 337, 349
 Aventin, rimski brežuljak 102, 384
 Azija 47, 108 v. Mala Azija

B

Baal, sirijsko božanstvo 140
 hram 140-141, 143, 150
 svećenici 146-147
 Babelon, Jean 241, 361

- Babilon, babilonski 150, 153, 197, 201, **202**, 272, **307** v. magi
 bludnica 8, **153**
 sužanjstvo 138
- Bakanalije 56
- Bakho, bog v. Dioniz
 «Bakhov hram» (v. crkva Sv. Konstance) 376, 388
- Balaton (Mađarska) 335, 337
- banket 142 v. gozba
 zagrobni / pogrebni **142**, 182-183, 282
 mitraistički 208 v. Mitra
 na grčkoj keramici 388
 Vibijin (nebeski) 336 v. Vibija
- Barletta (Italija), brončani kolos **91**, **256**
- Bayet, Jean 51, 119, 213
- Bazilije, posljednji konzul 384
- Bazilije Cezarejski (Veliki), sv. 103-104, 213, 223, 312, 337
- bazilika v. crkva
 na groblju (ceterijalna) 157
 svetih Petra i Marcelina u Rimu 157
 Manastirine (Solin) **159**
- Beaurains (Francuska), ostava 386
- Bebija Hertofila, sarkofag **194**, **205**
- Beckwith, John 332, 379, 381, 387
- Bečka škola povijesti umjetnosti 23
- Bel, sirijsko božanstvo 58 v. Baal
- Belamarić, Joško 10, 361, 385
- Belerofont, mitološki junak 85, 26, 353-354, 393
- Bellting, Hans 225
- Benedeta, mučenica 165 v. crkva (bazilika) Svetih Ivana i Pavla
- Benevento, slavoluk 118, 129 v. Trajan
- Berenson, Bernard 242
- Berlin (Njemačka) 89, 129
- Berthouville (Francuska), ostava 391
- Besançon, Alain 154, 210
- Beth Alfa (Palestina), mozaik u sinagogi 207
- Betlehem (Palestina) 67, 71, 123, **307**
 bazilika Rođenja 232
 špilja Rođenja 67
- Bezgrešno začecje 59
- Bianchi-Bandinelli, Ranuccio 21, 26, 95, 129, 130, 155, 159, 211, 212, 222, 385
- Biblia pauperum* 222
- Biblija, biblijski 68, 139, **148**, 149, 161, 163, 171, 175-178, 185, 189-190, **194**, 195, 202-203, 209, 214, 217, 220, 221, 222, 231, 259, 270, **271**, 272, 281, 284, 286, 291, 293, 296, 298, 311-312, 349, 351, 354, 368, 373, 388 v. Novi zavjet; Stari zavjet; Sveto pismo
- Bik Farnese, helenistička skulptura 104, 131 v. Kažnjavanje Dirke
- Bileam, starozavjetni prorok 180, 22, **203**
- Bizant (Bizancij), bizantski 116, 127, 128, 154, 209, 210, 213, 269, 363, 371
 društvo 34
 dvor 40
 numizmatika 384
 razdoblje 86, 124
 stil 318
 umjetnost 7, 217, 223, 277, 280, 316, 332
- bjelokost / bjelokosni 84, 86, 281, 316-317, 319, 322-323, 327, 351, 383
 diptih
 carski (diptih Barberini) 91-93, 128, 269, 319, **321**, 328, 365, 384
 konzularni 89-90, **101**, 256, 265, 316-319, 321, 335, 365, 383, 384, 386
- idol 86
- krevet (odar) 96
- kršćanskog sadržaja **271**

mitološkog sadržaja 321-322, 340, 351, 362, 384
 piksida 217, 316
 radionice 317, 322
 škrinjica (lipsanoteka) 316, 385 v. Brescia; Samager
 blagdan v. kalendar; svetkovina
 Blandina, mučenica 309
 Bliski Istok 139, 146, 150
 Bog / Bog Otac 39, 60, 65, 67-68, 98, 122, 138, 154, 164, **193**, 196-197, 229, 241, 250, 253, 270, 272, 295, **296**, 303, 349, 377, 379 v. Jahve
 bog / bogovi 21, 38-39, 48-50, 52-55, 57-65, 67-69, 71, 74, 80, 82-85, 88-89, 93, 101-102, 104, 113, 119, 120, 125, 126, 127, 137-141, 143, 153, 163, 171, 182, 189, 196-198, 214, 216, 244-246, **247**, 248, 263, 310, 313, 315, 321, 324-325, 340-342, 344, 353-355, 367, 384
 bog-smrtnik/polubožansko biće 139, 214, 232 v. božanski muž
 bog Sunce v. Apolon; Helij; Sol
 Bogojavljenje (Epifanija) 202 v. Poklonstvo mudraca (kraljeva)
 Bogorodica (s Djetetom) 179
 bogoštovlje 83, 139
 Bonn (Njemačka) 98
 Boscoreale (Italija), ostava 49, **323**, 324
 Bospor 78, 86, 232, 253, **315**, 376, 383, 389, 393
 Bowersock, Glen 53, 117, 123, 131, 208, 376
 božanski, božanska **32**, 39, 54-57, 59-61, 67, 88, 102, 117, 149, **169**, 196, 198, 217, **229**, 240-241, 245, 250, 270, 287, 348, 374
 autoritet (*auctoritas*) **32**, **240**
 muž (*theios aner*) / ljudi (*theioi andres*) 57, 107, 199, 342, 344, 346
 sila (*instinctu divinitatis; dyna-*

mis) 61, 71, 360

božica 21, 51-52, 73, 75, 85, 87, 95, 102, 106, 111, 139, 176, 223, 235, 237, 315, 343, 351, 355, 378
 Božić v. Rođenje (*Natalis Christi*)
 Brahmani (u Indiji) 197
 Brandenburg, Hugo 125, 133, 209, 210, 211, 212, 213, 217, 223, 224, 280, 364, 372, 376, 377, 379
 Brescia (Italija), lipsanoteka 266, 322, 368 v. bjelokost
 brevijarij 273, 370
 Briseida, Ahilejeva miljenica 348
 Britanija (rimska provincija) 46, 67, 137, 326, 385, 388
 Brown, Peter 18, 26, 59, 71, 114, 116, 118, 121, 123, 212, 223, 273, 351, 371, 381
 Brut, Lucije, prvi konzul 318
 Bugarska 219, 338 v. Silistra
 Burckhardt, Jakob 15-16, 230, 242, 347, 391
 Burke, Edmund 15, 25

C

Camus, Albert 63
caristia (*refrigerium*), objed na grobu 183, 305 v. *Dies parentales*; gozba
Caelus v. Celo
 Caillet, Jean-Pierre 216, 280, 310, 372, 382, 384
 Cambi, Nenad 26, 112-113, 124, 125, 127, 131, 132, 133, 214, 215, 390, 391
 Carcopino, Jérôme 16, 25, 54, 117, 119
 Carrié, Jean-Marie 34, 115, 121
 car **13**, 17, 19, 33-34, 36, 39, 42, 49-50, 57, 69, 78, **84**, 85-87, 89, 93, 95-98, 101, 104, 115, 116, 126, 128, 130, 139, 156, 170, 184, 218, 223, 230, 232, 234, 238-239, 246, **247**, 249-252, 256, 258-259, 261-264, 266-268, 272-273, 286-287, 289-291, 293, 301, **302**,

- 303-304, **309**, 312-313, 316, 319, **321**, **323**, 324, 326, 328, **330**, 331-335, 339, 342, 345-346, 353-354, 359, 360, 361, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 378, 383, 384, 385, 386, 387, 390
- carska, carski
- advent (*adventus*) 35, 97, 129, 236, 238, **285**, 286
 - autoritet **32**
 - dvor (*comitatus*) 90, 276, 304, 313, **345**, 347, 369, 385
 - garda 98
 - ikonografija 8, 13, 128, 142, 203, 218, 224, 231-232, 236-237, 240, 245-246, 251, 258, 260-262, 266, 269-270, 287-292, 319, 331, 335, 337, 363, 365, 373, 384
 - kip/slika (portret) **23**, **29**, 42, 61, 87-90, **91**, 97, 100-101, 123, 124, 125, 127, 126, 128, 129, **229**, **233**, **235**, 237, 239, 241-243, 245, 248, 250-251, 253-255, **256**, 258, 262-263, 265-266, 270, **289**, 332, 358, 361, 362, 365, 366, 367 v. August (Oktavijan), Dioklecijan, Domicijan, Galijen, Hadrijan, Justinijan, Kaligula, Konstantije II., Konstantin, Maksencije, Maksimijan, Marko Aurelije, Neron, Teodozije II., Trajan, Valentinijan II.
 - kult 38-39, 61, 117, 248, 263, 332, 367, 393
 - mauzolej 178, 217, **334**
 - mistika 21, 62, 223, 232, 286, 353
 - obitelj (*domus divina*) **82**, 88, 105, 127, 130, 347, 366, 375, 391
 - obljetnica v. decenalije; vice-nalije
 - odlazak u rat ili lov (*profectio*) 238
 - palača (*domus sacra*) / grad (*urbs sacra*) 38, 58, 96, 139, 154, 203, 232, **239**, 253, 254, 256, 258, 259
 - pobjeda **30**, 256 v. trijumf
 - pogreb 95, **96**, 104, 105, 129 v. Pertinaks; Septimije Sever
 - propaganda 13, 93, 204, 244, 273, 385
 - sarkofag (od porfira) 293, 347, 391
 - spomenik 21, **24**, 31, 40, **49**, 93-95, 128, 132, 144, **166**, 187-188, 204, 224, 233, 235-237, 244-245, 258-259, 269-270, 287, 313, 321-322, 359, 361 v. Antonin Pio; August; Dioklecijan; Konstantin; Marko Aurelije; Teodozije; Tit; Trajan
 - svetkovina (*Natalis Caesarum*) 39, 264, 386 v. svetkovina
 - umjetnost 30, 48, 62, 83, 95, 147, 203, **204**, **239**, 254, 262, 265, 271, 285, 293, 303, 330
- carstvo v. Rimsko Carstvo
- kršćansko 253, 262, 272, 313, 319
 - nebesko 241, 252
- Cecilije Valijan, sarkofag **184**, **338**
- Celij (rimski brežuljak), vila, zidne slike 338
- Celo (*Caelus*), božanstvo neba 288-290
- Celzo, filozof 47, 50, 69-70, 83, 117, 197
- Centcelles (Španjolska), mauzolej 178, 304
- Cento Vergilianus* 19, 349 v. Proba
- Cesena (Italija), pladanj 335, 388 v. srebro
- Cezar, Gaj Julije 38, **84**, 125
- cezaropapizam 246, 270
- Chadwick, Henry 66-67, 105, 122, 211, 381
- Charles-Murray, Sister (Mary) 207, 210, 211, 213

Chastagnol, André 31, 61, 114, 115, 116, 118, 121, 225, 250, 361, 363, 371, 386, 388, 391, 392

Chiragan (Francuska), vila 78-79, 124, 143, 147, 208, 382, 384, 387

Ciceron, govornik i političar 20, 49, 51, 52, 56, 57, 104, 356

Cipar, otok 355

Ciprijan, sv., biskup u Kartagi 13, 25, 31, 42-43

cirk/cirkus 39, 84, 98, 100-102, 104, 111-112, 130, 133, 157, 317 v. Veliki cirk

Cluny (Pariz), muzej 101, 321

Colonia Agrippina v. Köln

comes sacrarum largitionum, visoki carski dužnosnik zadužen za financije 328

comitatus v. carski dvor

Corbridge (Engleska), pladanj 340 v. srebro

Couture, Thomas, francuski slikar 19. stoljeća 16

Crkva (organizacija)

Ecclesia ex circumcissione (u krilu židovstva) 292, 303

Ecclesia ex gentibus (univerzalna) 292, 303

hijerarhija 59, 153-154, 156, 201, 211, 278, 386

Istočna 103

odnos prema svjetovnoj vlasti 246, 250, 264, 270, 368, 369, 370 v. Ambrozije; cezaropapizam

organizacija liturgijske godine 305-306

Rimska (*sedes apostolica*) 190, 192, 260, 288, 291-292, 308, 358, 364, 367, 380

socijalna i humanitarna uloga 65-66

učenje 193 v. koncil; Nicejska dogma

Zapadna (latinska) 25

crkva (zdanje) v. bazilika; katedrala

bazilika biskupa Teodora u Akvileji 185, 337-338, 393

bazilika Kristova rođenja u Betlehemu 67, 232 v. Konstantin

bazilika Sv. Ambrozija (*San Ambrogio*) u Milanu 301, 358, 369

bazilika Sv. Apolinara (*San Apollinare Nuovo / San Apollinare in Classe*) u Raveni 218, 298

bazilika (katedrala) Sv. Ivana Lateranskog 232, 376

bazilika Sv. Marije Stare (*Santa Maria Antiqua*) 374

bazilika Sv. Marije Velike (*Santa Maria Maggiore*) 224, 377

bazilika Sv. Pavla (*San Paolo fuori le mura*) 278, 303, 380

bazilika Sv. Petra u Vatikanu 62, 183, 190, 219, 231-232, 261, **275**, 276, 278, 281, 291-293, 299-300, 302-303, 306, 310, 373, 375, 376, 378, 381 v. Konstantin

bazilika Sv. Pudencijane 254, **302**, 303

bazilika Sv. Sabine 310, 322, 379

bazilika Svetih Ivana i Pavla (*Ss. Giovanni e Paolo*) **165**, **168**, **169**, 210, 213, 301

bazilika u Poreču 370 v. Eufrazije

bazilika u Tiru 253, 358 v. Euzebij; Konstantin

Sv. Feliksa u Noli 303 v. Paulin iz Nole

Sv. Konstance 112, **177**, 282, 293, **295**, 296, 298, 333, **334**, **339**, 369, 373, 376, 378 v. Konstantina, mauzolej (Helena)

Sv. Križa u Raveni 254 v. Gala Placidija / mauzolej

Sv. Lovre (*San Lorenzo*) u Milanu 379

Sv. Vitala u Raveni 269, 272, 368
 u Nikomediji 232
 u Tegesti 333
 Uskrsnuća (*Anastasis*) u Jeruzalemu 67, 253, 366, 379 v. Konstantin
 Crkveni oci 81, 83, 103, 113, 154, 178, 183, 186, 190, 193, 219, 253, 340, 382
 crkveni sabor v. koncil
 Crni kamen iz Emese 39
 Crveno more v. Prijelaz preko Crvenoga mora

Č

Čitluk (*Aequum*) 76
 Čudesni izvor u pustinji (*Quellenwunder*) v. Mojsije
 čuda 196-199
 Čudo kiše 58, 196, 198 v. Arnufis
 na svetačkom grobu 223 v. Mamas, sv.
 novozavjetna čuda v. apostoli; Krist; Petar
 starozavjetna čuda 65, 188 v. Mojsije
 čudotvorac 107, 198, 223 v. Apolonije; Apulej; Asklepije, Heraklo; Krist; Mojsije; Petar; Pitagora
 čudotvorni štap (*virga*) 186 v. Krist; Mojsije
 čudovište / mitološko v. Gorgona, grifon, hidra, Himera, hipokamp, Kerber, ketos

Ć

Ćiril Aleksandrijski, biskup 194
 Ćiril Jeruzalemski, biskup 254

D

Dacija, rimska provincija 237
 Dačani 234, 237, 238

na Konstantinovu slavlolu 234

Dačko Carstvo 33
 Dagon, filistejsko božanstvo 145
 Dalmacija, rimska provincija 114, 121, 171, 296, 371
 Damaz, papa (366-384) 210, 211, 213, 224, 305, 352, 380, 392, 393
damnatio memoriae 88, 93, 97, 239
 Danijel, starozavjetni prorok 153, 163, 177, 187, 195, 220, 222, 253, 279, 284
 kip na bunaru u Konstantinopolu 253, 364 v. Euzebij
 Dassman, Ernst 215, 375, 380
 David, kralj izraelski 144, 148, 168, 170, 193, 216 v. Golijat
 decenaliije (*decennalia*), deseta obljetnica vladavine 24, 97, 243, 328, 331
 Dedal, mitski izumitelj, arhitekt i kipar 324
 Dedalsa, kipar 73
 Del, otok u Egejskome moru 340, 344
 Delbrueck, Richard 98, 129, 321, 365, 368, 369, 383, 384, 386, 387
 Delfi, proročište v. Apolon
 demokratizacija kulture 21, 34, 59
 demon(i) 58, 64, 70, 82, 86, 102, 126, 129, 181, 197 v. đavao
depositio martyrum / *depositio episcoporum* 353, 376, 381
dextera Domini (desnica Gospodnja) 144, 259, 295
dextrarum iunctio (rukovanje, gesta kojom se potvrđuje savez ili brak) 99, 110, 179
 Dieburg (Njemačka), reljef 9, 55, 290, 374 v. Mitra
Dies nefasti 84, 86 v. kalendar; svetkovina
Dies parentales (*Parentalia*), sjećanje na pokojnike, rimska poganska svetkovina 173, 183, 305, 375 v. *refrigerium*; svetkovina

- dijadema **42**, 91, 98, *117*, 240, **265**, 267, 271, 330, *360*, *366*, *390*
- Dijana, božica 73, 237, 335, 340 v. Artemida
- Diogen, filozof 107
- Dioklecijan, car/tetrarh (284-305) 17, 33, 35, 39-40, 51, 58-61, 68-69, *114*, *115*, *128*, *129*, *224*, *229*, 231, 234, 237, 241-242, 245-246, 250, 264, 290, 325, *359*, *361*, *367*, *372* v. tetrahija
abdikacija 89, *116*, *359*
Arcus novus (slavoluk?) 234, *361*
mauzolej 70, *112*, *373* v. Split
palača **36**, 37, 330, *366* v. Split
portret 100, 242
progoni kršćana 51, 69, *123*, *220*, *223*, 230, 250, 392
vicenalijski spomenik (Spomenik pet stupova) **24**, 235, 246
- Dion, Kasije, povjesničar 34, 38, 58, 95, 96, 97, *129*
- Dioniz, bog 80, 106, 143, 161, 163, 168, 170, 176, 194, 199, *217*, 237, 260, 315, 341-342, 344, 354, *384*, *389* v. Bakho
kult **103**, *321*, 343
na sarkofazima **80**, 106, 107, 112, 171, 177, *212*, 283
na predmetima od bjelokosti *216*, *217*
u mozaiku 344, 355
- dionizijski, dionizijska 56, 103, 112, 376
ikonografija 112, 161, 177, *217*, 341, 343, 346, 353, *359*, *376*, *388*, *389*, *390*
opsjednutost 56
podrijetlo kazališta 103
teme i motivi 106-107, 171, *212*, **283**, 342, 344, *388*, *389*, *390* v. *thiasos*
- Dionizije, biskup 31, 42, 73, 102, 231
- Dionysiaca*, epska pjesma v. Nono
- Dioskuri, mitološki blizanci 55, 102 v. Kastor; Poluks
- diptih v. bjelokost
- Dirka, mitološki lik v. Kažnjavanje
- Dirke
- diskobol, kip 77, *127* v. Miron
- Dobra vijest 68, 70
- Dobri pastir v. Krist
kip na bunaru u Konstantinopolu 253 v. Euzebije
- Dodds, Eric. R. 16, 17, 18, 25, 26, 65-66, *121*, *122*, *123*, 155, 199, *215*, *223*
- Domicijan, car (81-96) 88-89, *208*, *367*
kipovi 88
kolosalni kip u Efezu 89
reljef iz Palazzo della Cancelleria 88
- Dostojevski, Fjodor Mihaljevič 63
- Downey, Glenville *128*, 272
- Druga sofistika* 7, 46-47, 55, 67, 105, 108, *114*, 139, 149, 198, *213*, 252
- Drugi ekumenski koncil v. koncil
- duh vremena (*Zeitgeist*) 10, 56, 196, *215*, 264, 350
- Duh Sveti 68, 190
- duhovnost
kasne Antike 8, 17-18
rimska 50, *115* v. rimska religija
sinkretistička 143, 170 v. sinkretizam
- Duhovi (kršćanska svetkovina) 353 v. svetkovina
- Dunav, rijeka 31, 34, 326, *374*
- Dura Europos (Sirija) 23, 58, 137, 140, **141**, **142**, 143, **144**, **145**, 146-148, 150-151, 192, 199, 205-206, *209*, *223*, 232, 259, 269, 284
hramovi 58, 140, 141, 144
Kršćanska kuća/svetište 23, 58, **137**, 140, 144-145, **148**, 151, 192, 199, *209*, *214*, *216*, *223*, 284

mitrej 137, 140, 143
 sinagoga 23, 58, 95, 140-147,
 150-151, 187, 195, 198, 214,
 232, 259, 269, 388

Đ

đavao 65, 190, 286, 388 v. demon;
 pakao

E

Ecclesia v. Crkva
 Edwards, Mark 66, 114, 117, 118,
 122, 126, 358, 362
 Efez, grad u Maloj Aziji 89, 219, 325,
 359
 Efežani 197
 Egejsko more 340
 Egipat, egipatski 31-32, 41, 46, 50,
 58, 66, 69, 85, 97, 120, 138, 150,
 189-190, 196, 198, 217, 223, 231,
 241, 245, 250, 264, 267, 269, 295,
 354, 361, 368 v. Mojsije
 Egipćani 19, 58, 147, 190, 296
 ekfraza (*ekphrasis*), opis likovnog
 djela u antičkih autora 252-253
 Elagabal, car (218-222) 39
 El-Gabal, sirijsko božanstvo 58, 139
 v. Heliogabal
 El-Djem (Sjeverna Afrika), mozaik s
 prikazom mjeseci 203
 Elsner, Jas 26, 46, 117, 118, 121,
 123, 146, 207, 208, 216, 222,
 225, 360, 372, 373, 385
 Emesa (Sirija) 39 v. Crni kamen
 Endimion, mitološki pastir **106**,
 107, 132, 163, 167, 176-177, 194,
 216, 217, 222, 342
 na sarkofazima **106**, 167,
 194, 222 v. sarkofag/mitološki
 Eneja, trojanski junak 52, 84
 Engemann, Josef 129, 130, 132,
 133, 217, 218, 221, 222, 223,
 269, 270, 359, 361, 362, 363,
 368, 369, 370, 374, 376, 382, 393
 Engleska 103, 260, 327, 353-354

Enije, Kvint, pjesnik 50, 63, 118
 Epifanija 202, 306 v. Bogojavljenje;
 Poklonstvo mudraca
 Epifanije, salaminski biskup 253,
 363
 epigrafija 78, 158
 epigrafski spomenici 48
 Epiktet, filozof stoik 65
 epikurejci v. filozofska škola
 eroti 106-107, **112**, 126, 133, 161,
 165, 171, 173, 176-177, **184**,
 186, 217, 277, 282, **283**, 285,
 301, 330, 343, 351, 369, 373,
 387, 388 v. Dioniz; dionizijski
 eseni 154
 eshatologija 64
 Eshil, dramatičar 71, 123
 Eskvilin (rimski brežuljak), ostava
 350, 387, 392 v. Projekta
 Etrurija/etrurski
 gradovi 93
 kipovi bogova 80
 umjetnost 80
 svećenici/vračevi 52, 56
 Eufemija, sv. 164-166, 217 v. Aste-
 rije iz Amazije
 Eufrat, rijeka 23, 31, 58, 137, 140,
 151
 Eufrazije, porečki biskup 370 v.
 crkva
 Eugenije, uzurpator (392-394) 313
 Eunapije iz Sarda, povjesničar 269
 Euridika 169 v. Orfej
 Eurizak, Marko Vergilije, bogati rim-
 ski trgovac, grobnica **108**, 109,
 181
 Europa 15, 47
 kršćanska 8
 Europska Unija 34, 117
 Euzebij, biskup Cezarejski 31, 59,
 68, 70, 86, 117, 121, 122, 126,
 128, 187, 203, 210, 231-232, 241,
 249-263, 267, 270, 272-273, 281,
 287, 289-290, 296
 bazilika u Tiru 358

- Konstantinov kip 128, 256, 258, 263, 390
 portreti Krista i učenika (svete slike) 153, 216, 253, 363
 skulpture na bunaru u Konstantinopolu 364
 univerzalnost Rimskoga Carstva 250
 usporedba Mojsija i Krista 195, 221, 222, 296
 usporedba Konstantina i Mojsija 221, 250, 267, 296
- Euzebije, konzul 281
- Eva v. Adam i Eva; Praroditelji
- evangelistar 182, 218
- evangelisti 285, 30, 373 v. Ivan; Luka; Marko; Matej
 simboli 302, 303, 377, 378, 379
- Ezekijel, starozavjetni prorok 144, 193
- ## F
- Fabije Pictor, slikar 75
- Fabijevci, rimska obitelj 75
- Famul, slikar 75
- Farnese, moćna rimska obitelj iz razdoblja renesanse 131 v. Bik Farnese; Heraklo Farnese
- Fausta, carica, Konstantinova žena 96, 245, 360
- Faventin, Upije Egnacije, aristokrat 384
- Feb Apolon v. Apolon
- Fedra, Tezejeva supruga v. Hipolit
- Feliks, Marko Minucije, kršćanski apologet 119, 255, 366, 367, 383
- Ferguson, John 61, 121, 219, 218, 388
- Feria publica* 84 v. kalendar; svetkovina
- festival 263 v. svetkovina
 vjerski 85, 353, 392
- Février, Paul-Albert 113, 133, 184, 210, 211, 212, 218, 219, 370, 371, 373, 375, 378, 382, 391
- Fidija, kipar 87, 127 v. Zeus/kip
- Filisk Rodanin, kipar 73 v. Apolon/kip
- Filip Arabljanin, car (244-249) 122, 231
- Filistejci, biblijski narod 145-147
- Filokal, Furije Dionizije, kaligraf 264, 318-319, 328, 351-353, 384, 392 v. kalendar
- Filoktet, grčki junak 196, 324
- Filostrat, sofist 63, 196-199, 222, 252
- filozof 52, 56-59, 65-66, 83, 87, 126, 176 v. božanski muž; čudotvorac; Krist-Istinski filozof
 filozof-car 29, 30, 57-58, 100 v. Marko Aurelije
 ikonografski tip 20, 160, 164, 168-169, 172-173, 175-176, 180, 221, 222, 223, 231, 276, 289, 303, 347-348, 377
- filozofija (antička/grčka) 20, 45, 50, 56-57, 83-84, 139, 167, 178-179, 214, 342, 347
 istinska (kršćanska) 169
 moralizirajuća 167
 u kasnoj antici 20, 56-57
- filozofska, filozofski
 dijalog / poduka / razgovor (tema u umjetnosti) 20, 179, 181, 199, 288-289, 300, 348
 ogrtač / palij (*pallium*) 169, 173, 176, 267, 286, 288, 298
 škola 66
 cinici 87
 epikurejci 56, 83, 125
 platonisti / neoplatonisti 56-57, 63-64, 66-67, 113, 164, 319, 349
 skeptici 56-57, 272
 stoici 56-57, 120
- Finley, I. Moses 16, 25, 69, 123
- Fiocchi Nicolai, Vincenzo 158, 211, 212, 218
- fizička anonimnost 91
- Flak, Kvint Fulvije, vojskovođa 50-51

Flavije Gorgonije, senator, sarkofag u Ankonu **311**

Flavije, Josip, povjesničar 93-94

Flavijevci, dinastija 88, **117**, 239 v. Domicijan; Tit; Vespazijan

flavijevski amfiteatar **73**, 75, 100, 102 v. Kolosej

Fortuna, božica 15, 39, 57, **208**

Fortuna Primigenia 52 v. Prenesta

forum 37, 74, 102, **114**, 251

Cezarov **125**

forumi pretvoreni u groblja **114**

Trajanov 40, **209**, 238, 264, **359**

u Rimu 24, 35, 74, 84, 88, 94, 96, **118**, **123**, 229, 234-235, 245, 253, **358**

u Konstantinopolu 61, 91, 248, 262

Fowden, Garth **120**, **214**, 266, **367**, **368**

Frampton (Engleska), vila, mozaik 260, 353-354

Franci, germanski narod 97, **360**

Francuska revolucija 15, 25

Francuska 78, **133**, 143, 220, 248, 276, 300, 310-311, **366**, **369**, **370**, **371**, **382**, **383**, **386**, **387**, **391** v. Galija

sarkofazi/radionice 276, 310, **366** v. Arles

freska v. slika/slikarstvo

Frigidus (rijeka Soča u Sloveniji) **313**

Frigija, frigijski 56, 64, 85, 103, 137, 169, 182, 201-202, **216**

Furije Placid, konzul 101

G

Gala Placidija, carica, majka Valentinijana III. 165, 251, 254, 256, 304, 355

mauzolej 165, **251**, 254, 256, 304, 355

Galerije, car / tetararh (305-311) 33, **115**, **127**, 204, 229, 290, 344, **358**, **359**, **360** v. tetrarhija

palača 37, 344

slavluk **129**, 237, 290, **359**, **365** v. Solun

Galija, rimska provincija 30, 34-35, 46, **127**, 143, 248, 265, 276, 296, 326, 333, 337, **360**, 391

Galijen, car (253-268) 20, 24, 30, 33, 38, 63, **77**, 97, 100, **116**, **126**, **130**, 225, 332-333, 347, **360**

portretni kip **77**

proslava decenalija 97

Galo, cesar, bratić Konstancija II. 353, **367**

Gamzigrad (Srbija) v. Galerije / palača

Ganimed, mitološki junak 85, **393**

Geffcken, Johannes 48, **118**

Gelazije, papa (492-496) 306, **370**, **381**

genij 79, 95, 96, 104, 133, 161, 340, 356, **361** v. Aion

Germani 31, 256, **362**

Germanija 31, 34

Geta, sin cara Septimija Severa (suvladar 209-211) 89, **127**

Gibbon, Edward 8, 14, 15, 17, 25, 26, 29, 65, **114**, **115**, **118**, **121**, **123**, **125**, **375**

Glabrije, Marko Aurelije, škrinja s pepelom 112 v. Sisak

gladijator(i) 85, 97-99, **100**, **130**, **173**, **384** v. igre

atletski ideal 98, 100, 396

popularnost u društvu 99-100, 102

prikazi u umjetnosti 100-101

globus (simbol vlasti) 21, 23, 32, 91, 141, 256, 266, 272, 315, 330

gluma/glumac v. kazalište

gnostici 154, 160, 176, **210**, 216

godišnja doba (tema u umjetnosti) 111, **133**, 161, 165, 185, **217**, 235, 282-283, 337, 354, 356, **388**

Golgota 232, 261, 303, **364**, **379** v. Jeruzalem; Krist/grob

- Golijat 148 v. David
- Gonzenbach, Viktorine von 345, 390
- Gorgona, mitska neman 87, 161, 263
- Goti 21, 31, 86, 97, 118 v. Alarik; Teodorik
- Zapadni 71
- gozba v. banket
- euharistijski objed 336
- nebeska 64, 339
- objed na grobu (*refrigerium/caristia*) 182-183, 305, 336 v. *Dies parentales*
- popularnost u rimskom društvu 38
- tema u umjetnosti 181-184, 336
- na sarkofazima 183, **184**, **338**
- na predmetima od srebra 36, 335-336
- u mozaiku 64, 183, 336, 339
- u slikarstvu **64**, **182**, **338** v. katakombe
- Trimalhionova 74, 324 v. Petronije
- Grabar, André 83, 121, 125, 128, 129, 130, 139, 149, 154, 160, 199, 204, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 251, 261, 263-264, 358, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 384, 385, 388, 389, 390, 391, 392
- Gracijan, car (367-383) 35, 41, 313
- grafiti **137**
- u kući na Palatinu 310
- Grand (Francuska), Apolonovo svetišće 248
- Grci 46-47, 76, 129, 345, 371
- Grčka (klasična) 8, 14, 16, 25, 46, 48, 60, 73, 75-76, 79-80, 84, 102, 172, 311, 323
- kolonije 75-76, 93
- grčka, grčki
- filozofija/misao 50, 54, 56, 70, 169, 172, 187, 345
- jezik 117, 141, 169, 229, 255, 298, 300, 360
- kultura v. klasična kultura
- mitologija/mit 46, 48, 79-80, 112, 133
- umjetnost 45, 55, 75-81, 94-95, 102, 106, 108, 117, 118, 125, 141, 220, 323-324, 333, 340, 345, 347-348, 372, 379, 388 v. klasična umjetnost
- znanost 50
- Grgur Nazijanski, sv., crkveni pisac 70, 377
- Grgur Nisenski, crkveni pisac 59, 162, 213, 307, 312, 377
- grifon, mitska neman 171, 244
- grob/grobnica v. hipogeji; katakombe; mauzoleji; sarkofagi
- kršćanski, kršćanska 62, **64**, 66, 139, **153**, 156-159, 163, **169**, 171, 175-176, 179-180, 181-185, 187, **193**, 195, 199, 201, 212, 213, 275-277, 304, 342, 351-353, 370, 378, 389, 392
- poganski, poganska **64**, **73**, 75, 102, 105, 108-110, 131, 156-158, 179, 182, 194, 211, 214, 324-326, 337, 340, 355, 359, 385, 393 v. Aureliji; Eurizak; Hateriji; Nazoni; Ostija; Pompeji; Silistra; Taraneš; Trebije Just; Vibija
- groblje v. katakombe
- rimsko (pogansko) 74, 110, 114, 158, 231
- kršćansko 158, 211, 212, 276-277, 305
- Coemeterium Maius* 217
- Manastirine (Salona) 110, **159**, 173-175, 212
- Sv. Sebastijana 171, 378
- vaticansko 62, 158, 299, 305, 376, 378

Guyon, Jean 157, 159, 181, 210, 211, 212, 218, 224

H

Habina, kamenorezac iz Petronijeve Satirikona 109

Had, bog podzemlja 60

Had, zemlja mrtvih 63

Hadrijan, car (117-138) 18, 45-46, 83, 95, 99, 106, 108, 115, 118, 167, 233, 237, 243, 273, 275, 321-322, 358

kip 126

mauzolej 86, 127

portret 45, 233, 239

reljefi na Konstantinovu slavlolu 49, 234, 237, **239**, **244**, 246, 335, 359, 360, 387

vila u Tivoliju 77, 125

zid u Britaniji 67, 137

hagiografija 82, 210, 213, 250 v. svetac; svetački

Hanibal, kartaški vojskovođa 50

Hateriji, rimska obitelj, grobnica **73**, 75, 102, 131, 211

Hebreji 190, 271

Tri Hebreja u gorućoj peći 138, 153, 179-180, 187, 220, 270-271, 278, 284, 295, 299, 379

hebrejsko pismo 16, 253

Hefest, bog vatre i kovač 323

Hekata, božica 208

Hektor, trojanski junak 109, 324, 345, 390, 391, 393

Helena, Konstantinova kći, žena Julijana Apostata 177, 293, 376 v. Konstantina/mauzolej

Helena, Konstantinova majka 253, 347

otkriće sv. Križa 253

porfirni sarkofag u Vatikanu 347

helenistička, helenistički

Istok 75, 141, 326

kultura 21, 45, 70, 75, 77, 79-80, 108, 139, 170, 323

misao 57, 248, 350

razdoblje 54, 84, 124, 166, 323

religija 54, 58-61, 79, 106, 119, 137, 140, 141, 171

sinonim za poganstvo 70, 77, 170, 315

vladari (kraljevi) 14, 39, 45, 61, 98, 116, 146, 240-241, 250-251, 323

umjetnost 95, 106, 142, 148, 154, 161, 168, 237, 239, 267, 279, 281, 323-324, 344, 347, 367

helenističko-rimska civilizacija / kultura / umjetnost 25, 45-46, 55, 58, 73, 104, 113, 132, 137, 150, 154, 156, 161, 186, 209, 232, 241, 355

helenizam 13, 53, 60, 280, 315, 341 «trajni helenizam» 280 v. Kitzinger, Ernst

Helij, bog 60, 62, 248, **249**, 358 v. bog Sunce; Sol

Heliogabal, sirijsko božanstvo 139 v. El-Gabal

Heraklit, filozof 83

Heraklo, mitološki junak, polubog **55**, 58, 75-76, 104, 107, 130, 132, 170, 175, 214, 216, 237, 259, 341-342, 344, 351-353, 390 v. božanski muž

kip 75, **76**, 130, 208

Farnese 75, 104, 130, 131 v. Lizip

Herma, autor *Pastira* 173, 189, 206, 214, 215, 221

herma 73, 78, 127, 276 v. skulptura

Hermes v. Merkur

Hermogen iz Tarsa, filozof 213

Herod, judejski kralj 224, 271, 370

Herodijan, povjesničar 43, 95

herojska / božanska nagost **77**, 88, **229**, 245, 374

Heziod, pjesnik 220

Hidra, mitološka neman 259
 Higija, božica, Asklepijeva kći 322
 Hildesheim (Njemačka), ostava 323, 343-344
 Himera, mitološka neman 354
 Hinton St. Mary (Engleska), vila, mozaik 353-354
 Hipatije, konzul 281, 372
 hipodrom 37, 41-42, 70, **71**, 99-102, 268-269, 300, 316-317 v. Konstantinopol; Rim (Veliki cirk)
 hipogej (obiteljska grobnica) 64, 175, 212, 277, 325 v. grob/grobnica
 hipokamp, mitološko biće, polukonj, polumorska zmija 111, 222, 341, 351
 Hipolit, Tezejev sin 106, 110, 132, 155, **159**, 372
 na sarkofazima 109, **110**, 173-175
 Hipolit (Rimski), biskup, prvi «anti-papa» (217-235) 158, 190
 Hipon (Sjeverna Afrika) 123, 201 v. Augustin
 Hiron, mudri kentaur, Ahilejev odgojitelj 347, 391 v. Ahilej
 Hispanija, rimska provincija 46, 276, 310, 388
 proizvodnja srebra na iber-skom poluotoku 114
 sarkofazi 276, 310
 historiografija
 antička 43, 120, 252, 271, 327
 osamnaestoga stoljeća 15
 suvremena europska 13, 26, 171, 375
 Homer, pjesnik 19, 53, 63, 70, 81, 102, 107, 109, 210, 214, 220, 323, 340, 344, 346, 356, 392 v. Ilijada; Odiseja
 Honorije, zapadnorimski car (393-423) 19, 40-41, 85, 256, 268, 319, 345, 351, 359, 386
 Horacije, pjesnik 14, 25, 53, 62, 76, 356

Hrvatska 9, **76**, **82**, **110**, 119, **175**, 207, 209, 214, 365, 366, 390

I

Iao 60 v. Jahve
 idol / kip boga (*simulacrum*) 70-71, 79-87, 89, 93, 113, 125, 126, 127, 138-142, 145-146, 151, 153-155, 198, 208, 263, 271, 321
 idolatrija/idolopoklonstvo 70, 82-84, 125, 129, 138, 146, 164, 206, 263
 Ignacije Antiohijski, sv. 201, 224, 309, 363, 382
 igre (*ludi*) 39, 78, 86, 97, 98-101, 104, 126, 130, 269, 316, 383
 konzularne 101 v. Justinijan
 kvestorske 316 v. Simah, Kvint Aurelije
 Olimpijske 126
 pretorske 316 v. Simah, Kvint Aurelije
 u cirkusu (*ludi circenses*) 98, 353 v. amfiteatar; cirk / cirkus; hipodrom
 akrobatske 101, 317
 gladijatorske (*munera*) 74, 98-101, 263, 396
 borbe sa životinjama (*venationes*) 98, 101
 u kazalištu (*ludi scaenici*) 98 v. kazalište
 ikonografija
 helenističko-rimska / mitološka / tradicionalna 8, 49, 103, 112, 137, 143, 147, 168, 171, 177, 179, 188-189, 192, 205, 208, 221, 222, 223, 230, 236, 240, 259, 264, 276, 285-287, 290, 308, 316-318, 322, 326, 331, 333, 341, 343-344, 350-351, 354, 376, 389
 kršćanska 9, 62, 65-66, 141, 146, 149, 151, 175-176, 187, 189-190, 192, 195-201, 204-205, 215, 219, 221, 223, 224, 231, 254, 260-261, 269, 275,

278, 286-288, 292, 296-297, 302-308, 310, 313, 325, 343, 350-351, 353, 355, 375, 377
zagrobna 19, 108, 110, 132, 156, 160, 175, 179, 184, 188, 195, 200, 211, 215, 220, 231, 244, 265-266, 295, 298, 304, 307, 327, 342, 354
židovska 146

ikonografski tip 62, **76**, **84**, 141, 161, 166, 168, 172, 178, 192, 199, 209, 215, 220, 231, 244, 265-266, 295, 298, 304, 307, 327, 342, 354

Ilija, starozavjetni prorok 144, 146, 193, 278, 379

Ilijada, epska pjesma 74, 109 v. Homer

Ilirik, prefektura 90, 171, 333, 371

imperium (vrhovna vlast u državi, civilna i vojna) 14, 38, 237, 270, 288, 359

Indija/Indijci 197, 319, **321**, 344

Insula Tibertina 322 v. Asklepije/svetište

Irenej Lionski, sv., kršćanski pisac 176, 190, 218

islam 68

Istanbul (Turska) 9, 41, 71, 108, 268, 317 v. Konstantinopol

Istinski filozof v. Krist

Istočna crkva v. Crkva

istočnjačke religije 39, 55, 58, 85, 137-138, 140, 142 v. orijentalni kultovi i religije

Isus 148 v. Krist

Italija 18, 30-31, 34, 75, 93, 114, 115, 216, 247-248, 254, 256, 276-277, 310, 369, 371

Ivan, apostol / evangelist 138, 186, 197, 211, 231 285

Ivan Krizostom (Zlatousti), sv., biskup i pisac 100, 193, 312, 381, 384, 390

Ivan Krstitelj 192, 215, 222

Izabrani narod 148 v. Izraelci

Izida, egipatska božica 85, 120, 208, 223, 353, 384 v. orijentalni kultovi i religije

Izlječenje slijepoga v. Krist / čuda

Izraelci 138-139, 144-145, 185, 187, 189, 192, 196, 198, 230-231, 250

Izak, Abrahamov sin v. Abrahamova žrtva

J

Jafa (Palestina), sinagoga 139

Jaganjac Božji v. Krist

Jahve, bog Izraela 60, 68, 138, 144, 145, 168, 198 v. Bog / Bog Otac

Jahvin kovčeg 145 v. Zavjetni kovčeg

Jakob (Izrael), starozavjetni lik 193

Jakov, apostol 298

Jeronim, sv. 8, 19-20, 67, 71, 86, 123, 156, 312, 333, 349, 356, 392
stav prema klasičnoj kulturi 19, 20, 349, 356, 392

Jeruzalem 67, 93, 118, 146, 232, 244, 253, 254, 286, 299, 365, 366, 379 v. Golgota
crkva Sv. Groba v. crkva Uskrsnuća (*Anastasis*)
Hram 48, 51, 70, 94, 118, **144**
Nebeski Jeruzalem 254, **299**, **302**, 303
vizija križa na nebu 254 v. Ćiril Jeruzalemski

Job, starozavjetni lik 187, 193, 283-284

Jona, starozavjetni prorok 161, **162**, **163**, 176-177, 179-180, 185, 187-188, **189**, 193, **194**, 195, 202, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 364 v. starozavjetne teme
prefiguracija (tip) Kristova uskrsnuća 188

Jones, Arnold Hugh Martin 17, 25, 26, 33, 115, 121, 223, 224, 358

Josip, Marijin muž 202, **203**, 224, **307**

Josip Flavije v. Flavije, Josip
 judaizam 50, 68, 138, 146, 148-149, 153-154
 judeo-kršćanstvo 149, 154
 Julija Domna, carica, supruga Septimija Severa 127, 139, 222
 Julija Mameja, carica, majka Aleksandra Severa 129
 Julijan Apostat, car (360-363) 57, 61, 66, 70, 120, 271, 313, **327**, 340, 349-350, 367, 368, 370, 374, 376, 386, 392
 Julije Afrički (*Africanus*), kršćanski pisac i filozof 130
 Julije Cezar v. Cezar, Gaj Julije
 Julije (*Julius dominus*), mozaik **37**, 337, 374 v. Tunis, muzej
 Julije Terencije, tribun 141, 208 v. Dura Europos
 Julije I, papa (337-352) 380
 Jung, Carl Gustav 17
 Junije Bas, rimski prefekt, sarkofag 275, 281, **282**, **283**, 284, **285**, 286-287, **288**, 289, 291-293, 298, 300, 309, 311, 315, 325, 331, 350, 372, 373, 374, 375
 Junona, božica 49, 51, 73
 hram 51, 73
 kip 73 v. Timarhid
 Jupiter, bog 49, 58, 61, 173, 196, 230, 245-246, 259, 261-262, 264, 290, 302, 304, 315, 321, 349, 352, 359, 374
 Tonans (Gromovnik) 40, 349
 Kapitolijski 21, 85, 95 v. Kapitolij
 Dolichenus 58
 Justin, istočnorimski konzul, diptih 384 v. bjelokost
 Justin Mučenik, sv., kršćanski pisac i apologet 218, 220, 255
 Justinijan, istočnorimski car (527-566) 86, 91, 101, 128, 269, 272, 319, 368, 383, 384
 konjanički kip 91-92, 128
 Justinijan II., istočnorimski car (685-695) 319

Juvenal, satiričar 47, 55-57, 70, 88, 100, 102, 126, 130, 392

K

Kabiri (*Kabeiroi*), grčka misterijska božanstva 102
 Kafarnaum (Palestina), sinagoga 139, 304
 Kaiseraugst (Švicarska), ostava 326, 328, **329**, 337, 342, **343**, **345**, 385, 387
 Kalamida, kipar 73
 kalendar v. *Dies nefasti*; *Feria publica*; svetkovina
 liturgijski 278, 291, 305, 307-308
 lunarni 308
 rimski 84, 119, 130, 225, 292, 318, 381, 392, 393
 Filokalov 264, 318-319, 328, 351-353, 381, 384, 392 v. Filokal
 Kaligula, car (37-41), kip u jeruzalemskom hramu 48
 Kalist, papa (217-222) 59 v. katakombe
 Kalisten, povjesničar 73
 Kalvo, Gaj Licinije, govornik 323
 Kampanija (Italija) 388
 Kapadocija (Mala Azija) 83
 Kapadocijski crkveni oci 162
 Kapitolij, rimski brežuljak 81, 246, 263
 Jupiterov hram **49**, 85-86, **93**, 95, 118, 323, 325
 Kapitolijska trijada (Jupiter, Junona i Minerva) 49
Kapitolijski Konstantini 262-263, 265
 Kapitolijski muzeji 32, 88, 90, 94, 346
 Karakala, car (211-217) 21, **30**, 32, 34, 88-89, 99-100, 104, 115, 124, 127, 130, 131 v. Severi
 novi srebrni novac 30 v. antoninijan

- portret 32, 100, 115, 124, 127
 terme 99, 104, 124, 130, 131
 ustav (*Constitutio antoniniana*) 34, 46
- karijatide 177
- Karmel, biblijski toponim v. Ilija
- Karpofoz, gladijator 100
- Kartaga (Sjeverna Afrika) 13, 42, 69, 173, 251, 323, 374
- Kasandra, trojanska svećenica, Prijava kći 324
- Kasijan, Ivan, crkveni pisac i redovnik 221
- Kastor 55, 102 v. Dioskuri; Poluks
- katakombe 7, 9, 65, 148, 156-159, 161-163, 165, 168, 175, 183, 185, 187-190, 192, 195, 199, 201-202, 204, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 277-278, 284, 295, 298, 305, 340, 343, 370, 377, 380, 392
- Domiciline 170, 175, 181, 217, 218, 378, 389
- Kalistove 153, 158, 172, 182, 212
- Petra i Marcelina 157, 158, 182, 189, 190, 221, 298, 336
- Prisciline 178, 179, 180-181, 189, 202, 212
- Tekline 212
- Via Appia* 64
- Via Dino Compagni (Via Latina)* 162, 163, 193, 199, 213, 342, 351, 352
- u Napulju 157
- židovske 220
- katedra (*cathedra*) 181, 237, 359
- Katedra sv. Petra 216
- katedrala v. Arles, Mantova, Palermo, Split, Wittenberg
- rimsko 376 v. crkva Sv. Ivana Lateranskog
- Katon Stariji, govornik i političar 14-15, 52, 56
- Kaut i Kautopat, Mitrini pratioci 54, 55 v. Mitra
- kazalište (teatar) 52, 74-75, 84, 98, 100, 102, 104, 123, 126, 161 v. igre
- gluma / glumac 45, 52, 97-98, 102-104, 126
- mim / mimičar 97, 102, 103, 130
- pantomima 102
- ples / plesač 85, 102-103, 126, 317, 341, 389
- Kažnjavanje Dirke 104 v. Bik Farnese
- Kelti 256, 362, 364
- kentaur, mitsko biće, polučovjek, polukonj v. Hiron
- morski 351
- keramika 73, 114, 214, 324, 346, 388
- Kerber, mitološka neman 107
- Kerč (Krim) 265, 328 v. srebro
- ketos, morska zmija 162, 189, 351 v. Jona; sarkofazi s morskim bićima
- Kibela, božica, Majka bogova (*Magna Mater*) 56, 85, 102, 126, 208, 216, 218, 321
- kip 143, 208
- svetkovina 126
- Kiilerich, Bente 243, 321, 361, 384
- Kilicija (Mala Azija) 93
- kineska umjetnost 163
- kip v. carski kip; klasični kip
- civilnih dužnosnika / konzularni 123, 318, 384
- čuvar kipova 75
- kolosalni v. kolos
- konjanički v. Justinijan; Marko Aurelije
- kršćanski v. Danijel; Dobri pastir
- kulturni v. idol
- mitološki 78-79
- kipar(i) 75, 94, 110 v. Amfistrat; Antonijan; Dedalsa; Fidija; Filisk Rođanin; Kalamida; Leohar; Lizip;

- Miron; Poliklet; Praksitel; Timarhid; Timotej; Zenodor
- Kitzinger, Ernst 200-201, 210, 211, 224, 280, 372, 377, 389
- Klar, Apolonovo proročište u Joniji v. Apolon
- klasicizam 21, **239**, 240, 280-281, 311, 315, 321, 372, 382
- klasična, klasični
- ideal / uzor 7, 240
 - kanon 142, 155
 - kip (*Idealstatue*) 55, **76**, 77-79, 83, 102, 104, 106, 170, 173, 230, 234, 240, 279, 315
 - književnost / poezija 19, 118, 210, 220, 349
 - kultura 19, 45-47, 271, 281, 289, 315, 322, 340, 348-351, 391, 392
 - naobrazba (*paideia*) 39, 104
 - oblik / forma 8, 23, 24, 240, 278, 279
 - proporcije 256, 279
 - retorika 20
 - stil / izraz 30, 95, 107, 281, 315, 321, 359, 372
 - tradicija 70, 99, 321, 354
 - umjetnost 19, 46, 150, 207, 275, 280, 321, 347, 355, 372 v. grčka umjetnost
- Klaudijan, pjesnik 19, 26, 40, 85, 95, 345, 351, 359
- Klaudije, car (41-54) 125, 126, 332, 334, 337
- Klauser, Theodor 173, 207, 209, 210, 211, 215, 371, 374
- Klement Aleksandrijski, sv., crkveni pisac 151, 153, 170, 186, 193, 204, 220, 340
- književnost v. klasična književnost; kršćanska književnost; rimska književnost
- Koch, Guntram 124, 125, 131, 132, 133, 171, 215, 216, 219, 220, 221, 223, 224, 359, 366, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 382, 390, 391
- Köln (*Colonia Agrippina*, Germanija) 34
- kolos (kolosalni kip) 89 v. Barletta; Domicijan; Konstantin; Neron
- Kolosej **73**, 75, 117 v. amfiteatar
- Komod, car (180-192) 13, 38-39, 58, 89, **93**, 99, 115
- koncil (sabor) 67, 363, 369, 393
- Prvi ekumenski 59
 - Drugi ekumenski 192-193, 307-308
- Konkordije, biskup, sarkofag 300-301, 348, 378 v. Arles
- Konon, Nikostratov sin 141 v. Dura Europs
- Konstancije Klor, car/tetrarh, Konstantinov otac (305-306) 99, 115, 229, 245-246, 360
- Konstancije II., car, Konstantinov sin (337-361) 26, 35, 41, 90, 97-98, 105, 203, 236, 245, **256**, 258, 262, **263**, 264-266, 270, 273, 286, 319, 361, 363, 364, 367, 368, 372
- portret 90-91, **263**, **265**
- Konstant, car, Konstantinov sin (337-350) 217, 328, 329
- decenalijski pladanj **329** v. ostava (Kaiseraugst); srebro
- Konstantin (Veliki), car (307-337) 14, 17-18, 23-24, 33, 35, 39-41, 47, 60-62, 66-67, 69-70, 78, 86-87, 90, 98-99, 114, 115, 116, 117, 119, 123, 127, 128, 129, 131, 157, 187, 189, 192, 203-204, 215, 221, 225, 229-272, 273, 275-277, 279, 286-287, 291-292, 296, 298-300, 303, 307-308, 322, 328, 344-345, 349, 353, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373
- graditelj crkava 232, 265, 276
 - kip (kolos) iz Maksencijeve bazilike 128, **229**, 245, 262, 358, 366
 - kip na forumu u Konstantinopolu 61, 248, 253, 367

- monumentalni kip u Rimu 254-255, 258, **361**, **365** v. Euzebij
- portret 90-91, **230**, 239, **240**, 241-243, 245, 258, 262-263, 265, 328, **358**, **360**
- slavoluk **13**, **18**, 19, 41, 49, 61, 79, 129, 166, 187, 200, 220, 223, 231, 233-234, **235**, **236**, 237, **238**, **239**, **240**, 242-243, **244**, 245-246, **247**, 248, **249**, 262-263, 265-268, 270, 272-273, 280, 292, 298, 308, 311, 315, 322, 327, 331, 335, **356**, **360**
- Konstantina, Konstantinova kći 177, 293, **376**
- mauzolej 177, 282, 293, **295**, 333, **334**, **339**, **376** v. crkva Sv. Konstance
- porfirni sarkofag **373**
- Konstantinopol 37, 41-42, 59, 70, 87, 91, **101**, **117**, 219, 253-254, 256, 258-259, 262, 265, **268**, 269, 280, 311, **315**, 317, 331-333, **360**, **361**, **365**, **367**, **369**, **372** v. Istanbul
- antički kipovi 70, 87
- carska palača 154, 253, 256, 258-259, 308, **360**
- forum 61, 91, 262
- hipodrom 41-42, 70, **71**, 101-102, 268-269
- kršćanski spomenici 219, 253, **364** v. Euzebij
- trijumfalni stupovi 269, **369** v. Arkadije; Teodozije II.
- Konstantinska prekretnica (*die Konstantinische Wende*) 251, 262
- kontornijati v. medaljon
- konzularni diptih v. bjelokost
- konzulat 43, 85, 101, 281, 316, 318-319, 345, **383**, **394**
- kopije 46, 75-76, 78, 83, 96, 99, 155, 234, 244, 315-316, 322, **383**
- rimске kopije
- Afrodita (Praksitel) 77
- diskobol (Miron) 77, 127
- dorifor / dijadumen (Poliklet) **77**
- Heraklo (Lizip) 75, **76**, 124
- srednjovjekovne i renesansne
- Filokalov kalendar 352, **367**
- Notitia dignitatum* 89, **90**
- koribant(i), Kibelini pratitelji 85
- kovanice **19**, 21, **23**, **30**, 31, 35, **42**, 58, 87-89, 93, 166, 203, 230, 241, 243 v. novac
- Krispinijan, mučenik 165
- Krispo, mučenik 165
- Krist 62, **117**, 169, 173, 195-206, 250, 284, 307
- čuda / čudesna ozdravljenja 19, 65, 148, **172**, 175, 188-189, 195-201, **217**, 222, 223, 278-279, 284, 286, 288, 308, 342, 351-352
- Čudesni ribolov 169
- Hod po moru 148
- Lazarovo uskrsenje 197, 199-200, 286
- Ozdravljenje oduzetoga (paralitika) **137**, 148, 199
- Ozdravljenje slijepca **196**, 200
- Pretvorba vode u vino (Svadba u Kani) 197, 200
- Umnažanje kruha **196**, 200
- Uskrsenje Jairove kćeri **196**
- grob 67, **148**, 188, 261
- među učenicima 21, 157, 197, 278, 284, 302, 304, 311, 348, **379**
- naslovi/tipovi
- Čudotvorac/Iscjelitelj (*thaumaturgos*) 65, 107, 196-197, 223, 267, 288
- Dobri pastir 149, 168, 170-175, 179-180, 186,

- 188, 190, 215, **251**, 284, 304, 355
- Dobročinitelj (*euergetes*) 250
- Imperator 250-252, 254, 259, 261, 266, 272, 289-290, 368
- Istinski filozof / Učitelj 168-169, 171-172, 175-176, 199, 278, 286, 288-289, 298, 300, 302, 304, 348, 379, 380
- Jaganjac Božji (*agnus Dei*) 193, 298-299, 301, 303
- Kralj / anđela (288, 321); Izraelov (285); nad kraljevima (271); nebeski (378); židovski (288)
- Lijepi Krist 199
- Mesija 180, 193, 195, 202, 286, **289**
- mladoliki / stariji tip 168, 377, 379
- Novi Mojsije 190, 192, 195, 221, 296-297
- Novi Orfej 169-170, 175, 216
- Pantokrator 200, 216, 298, 300-301
- Psihopomp 171
- Ribar (duša) 169, 186
- Sin Božji 195
- Spasitelj (*soter*) 250
- Sudac 65, 173, 300-303 v. Posljednji sud
- Sunce 202, 230-231, 261, 306 / Istinsko Sunce (62); Raspeto Sunce (62); Sunce Pravde (62, 171)
- Zakonodavac 293, 296-299, 331, 376, 380
- Ponovni dolazak 180, 193, 288-289, 293, 300, 302, 309, 377
- poslanje 209, 250
- Posljednji sud 64-65, 121, 155, 285, 301-302, 304
- priroda, božanska i ljudska 59, 67-68, 307
- prisporodobe (parabole) 122, 186
- svete slike/portret 153-155, 175-176, 196, 214, 216, 253, 288, 384 v. Euzebije
- trijumf 261, 287, 289, 298
- učenje 149, 211
- u slavi (*Maiestas Domini*) 288
- životni ciklus (kronološki) 195
- Naviještenje **278**
- Rođenje 185, **200**, 202-203, **278**, 295, 299, 306, **307**, 310, **311**, 378 v. Rođenje
- Poklonstvo mudraca (kraljeva) 203, 252, 278, 286, 299, 310 v. Bogojavljenje
- Pokolj nevine dječice **271**
- djetinjstvo 217, 307, 377
- Krštenje 188, 192, 221, 222, 284
- Propovijed na gori 172-173
- Propovijed u sinagogi 304
- Samarijanka na zdencu 148
- Preobraženje 298
- Muka 68, 185, 187, 195, 253-254, 261-262, 278-279, 287, 298, 303, 308-309, 373, 382
- Ulazak u Jeruzalem 278, 283-286, 288
- Posljednja večera 67, 182, 218
- Uhićenje 278-279, **287**, 298-299
- Suđenje (Pilatov sud) 261, 278-279, 284, **285**, **287**, 298, **299**
- Krunjenje trnovom krunom 261, **287**
- Šimun Cirenac nosi križ 261, **287**

- Raspeće / Smrt na križu 65, 87, 163, 192-193, 256, 261, 308-310, 378
- Uskrsnuće / Žene na praznom grobu 148, 170, 195, 261, 286-287, 303, 308, 358
- kristijanizacija 70, 251, 266, 275, 277, 351-352, 375
- kalendara 292, 304-312
- u umjetnosti 270-271, 319, 366
- kristogram 23, 229-230, 246, 255, 260-262, 309, 353, 366, 368 v. *labarum*
- krizmon v. kristogram
- križ 254, 260-261, 263, 269, 281, 286-287, 299, 303, 308, **309**, 313, 365
- Kron, bog 71 v. Saturn
- Kroton (Južna Italija) 50-51 v. Plemeni
- Kršćanska kuća v. Dura Europos
- kršćanska književnost
- apologetska 203, 220, 252 v. Justin Mučenik; Feliks, Minucije
- biblijski ep 349, 354
- cento* 349 v. Proba
- kršćanska umjetnost 7-9, 23-24, 41, 81, 137, 144-147, 150-156, 162-167, 169, 175-179, 185-188, 195-198, 200-206, 230-231, 252-254, 262-266, 271-283, 286, 288, 291, 295, 301-312, 343, 354-355 v.
- katakombe; zagrobna umjetnost
- alegorijska interpretacija 8, 95, 106-107, 111, 149-150, 168-169, 172
- dominantna uloga Rima 137, 150, 310-311, 348
- primjeri u monumentalnoj umjetnosti 254, 293-304
- simbol 40, 42, 49, 60, 119, 125, 139, 153-154, 161, 164-167, 169-173, 176, 178, 182-192, 195, 199-205, 215, 218, 230, 232, 249, 251-260, **261**, 262-278, 284, 287, 290-291, 295, 298, 300-303, 307-309, 328, 336, 342, 364, 365, 366, 377
- svete slike 82-83, 146, 153-154, 166, 175, 363
- u funkciji apologije 83, 119, 203-206, 220
- u funkciji kateheze 190, 195, 201, 206, 209, 214, 221
- utjecaj liturgije 49, 54-55, 67, 122, 137-138, 146, 153-154, 182, 195, 208, 269, 278, 291-293, 305-308, 376 v. kalendar
- utjecaj teoloških i dogmatskih ideja 70, 112, 138-139, 147, 150, 154, 156, 178, 190-191, 193, 201-204, 221, 256, 264, 268-269, 272, 278, 287, 289-290, 294, 296, 298, 301, 303-309, 312, 376
- kršćanski narod 149, 188, 192
- kršćanstvo v. monoteizam
- anikonični karakter 150, 153, 264
- državna religija 54, 61, 155, 259
- galilejsko praznovjerje 350
- Istočno 270 v. Crkva / Istočna
- kršćanski zemljovid 67
- povijesna misija 291
- sličnosti s neoplatonizmom 63-67, 71, 83, 164, 193-194, 253
- status u Carstvu 148
- širenje 46, 65-66, 264, 276
- trijumf 17, 63-72, 82, 117, 178, **251**, 254, 261, 277, 287, 312, 363
- utjecaj arijanskih biskupa 305
- Zapadno 270 v. Crkva / Zapadna
- krštenje (sakrament) 119, 188-189, **190**, 192, **198**, 215, 363
- kruna 23, 61-62, 230-231, 235, 248, 261-262, 295, 308, 319, 358

solarna 45, **60**, 99, 141
 trnova 193
 vijenac / vijenac života (*coro-
 na vitae*) 203, 236, 238, 266,
 302, 309, 315, 321
 zlatna (*aurum coronarium*)
 203
 Krunjenje trnovom krunom v. Krist /
 životni ciklus
 Kuća maski 344 v. Del
Kunstwollen (umjetničko htijenje)
 23, 242
 kupatilo 36-37 v. terme
 Kvadi, germanski narod 31

L

labarum, Konstantinov vojni stijeg
 256, 258-259, 262, 266, 299, 308,
 319, 364, 366
 Laktancije, crkveni pisac i povjesni-
 čar 17, 26, 32-33, 52-53, 69,
 114, 115, 119, 122, 127, 229,
 231, **233**, 248-249, 255, 262,
 287, 332, 359
 Laokont, helenistička skulptura 63
largitio (darivanje u novcu ili žitu)
235, 327, 374 v. *liberalitas*
 Latini, srednjeitalijski narod 46
 Lav X, papa (1513-1521) 242
 Lazar, uskrsenje v. Krist/čuda
 Leohar, kipar 80, **81** v. Apolon Bel-
 vederski
 Leptis Magna (Libija) 147
liberalitas (novčani dar) 238, 327,
 329 v. *largitio*
 Licinije, car/tetrarh (308-324) 116,
 128, 229, 241, 244, 262, 313,
 332, 358, 360, 362, 386, 387
Lijepi stil 277-281, 311, 315, 372
 Likomed, kralj na otoku Skiru **107**,
345, **346**, 347
limes 31, 67, 140, 332-334
 na Dunavu 34, 326
 na Eufratu 23, 137

na Rajni 355
 lipsanoteka v. bjelokost; Brescia
 liturgijska godina 292, 306, 308 v.
 kalendar
 Lizip, kipar 75, 123, 124
 Apoksiomen 75
 Umorni Heraklo 75, 130 v.
 Heraklo Farnese
 Lokri (Kalabrija) / Lokrani 50
 lomača (*ustrinum*) 95, 105, 129
 London, muzeji 9, 103, 321, 327,
 341
 mitrej (Wallbrook) 143, 147
 bjelokosni reljef s Raspećem
 322
 Longin, filozof 56-57, 120
 LOrange, Hans Peter 243, 246, 262,
 360, 361, 362, 366, 367
 lov 38, 78, 98, 101, 110-112, 132,
 181, 184-185, 193, 217, 218,
 237-239, 244, 283, 296, 303, 317,
 335-337, 347, 350, 356, 359, 360
 na Konstantinovu slavluku
239, **244**
 na mozaiku 183 v. Piazza Ar-
 merina
 na predmetima od srebra
 335-337
 na sarkofazima i reljefima
111, **112**, 132, 133, 171, 176,
 183, 185, 283, 296, **336**
 popularnost u rimskom druš-
 tvu 336, 356
 prerogativ vladara 238
 simbol hrabrosti 110, 238,
239
 Lucije Brut v. Brut, Lucije
 Lovro, sv. 368
 crkva Sv. Lovre (San Lorenzo) u
 Milanu 379
 Luka, evanđelist 186
 Lukijan sa Samosate, pisac i putuju-
 ći filozof 46, 56, 107, 120, 122,
 123, 350
 Lukrecije, pjesnik i filozof 52, 84-85,
 119

Luksor (Egipat), zidne slike u Amonovu hramu 245, 367
 Luna, božica **54**, 235, 248, 260, 352
 Luperkalije (*Lupercalia*), poganska svetkovina plodnosti 212, 306, 381 v. svetkovine
lustratio (obred čišćenja) 238
 Luther, Martin 154

M

MacMullen, Ramsay 13, 25, 48, 59, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 126, 129, 207, 208, 212, 218, 223, 272, 358, 362, 371, 375, 386, 394
 Madrid, muzej **330**, 378 v. Teodozijev misorij
 Mađarska 335, 386
 Magerije, organizator igara, mozaik 100, 130
 magi (babilonski mudraci) 180, 201, 203, 224 v. Poklonstvo mudraca
Magna mater 56, 85 v. Kibela
 Magnencije, uzurpator (350-353) 265, 363, 365
Maiestas Domini v. Krist / u slavi
 Mainz (Njemačka) 9, 330, 333
 majstorske bilježnice 326, 333, 385
 Makrijan, „sabirač vračeva“ 231
 Makrin, car (217-218) 33
 Makrobije, pjesnik 19, 26
 Maksencije, car (306-312) 18, 128, 187, 223, 234, 236, 244, 246, 250, 255, 262, 358, 369
 bazilika **229**, 245, 262, 358, 366
 portret **233**
 Maksimijan, car / tetrah (286-305) 115, 128, 229, 245, 264, 335, 359, 362, 388
 uklanjanje slika / kipova 362
 Maksimin Trački, car (235-238) 32
 Maksimin Daja, car / tetrah (308-313) 33, 117, 128, 332

Mala Azija 33-35, 64, 79, 84-85, 91, 108, 124, 125, 126, 276, 280, 311, 337, 359, 371, 372, 382
 Mamas, sv., čudo na grobu 223 v. čuda
 Mamertin, Klaudije, konzul 318
 Manastirine (Salona), groblje 110, **159**, 173, 175, 212, 370
 Mani, prorok 146 v. maniheizam
 maniheizam 146
 Mantova (Italija), sarkofag u katedrali **307**
 Marcijal, pjesnik 100, 309, 324
 Marcijan, istočnorimski car (450-457) 91
 Marija, Isusova majka 180, 224, 307, 376 v. Bogorodica
 s malim Kristom 179, 180, **203**, 204
 Marija, žena cara Honorija 351
 Marko, evanđelist 304
 Marko Antonije, trijumvir 47, 108
 Marko Aurelije, car (161-180) 17-18, 29-31, 40, 43, 45-46, **49**, 57, 63, 89, 94-95, 116, 117, 233, 238-239, 243, **247**, 269, 273, 309, 327, 345, 359, 361
 konjanički kip 88, 242
 portret **29**, **30**, 32
 reljef **49**, **93**, 234, 245-246, 331
 trijumfalni stup 21, **40**, 136, 198, 212, 246
 Markomani, germanski narod 31
 marksizam 16
 Markus, A. Robert 26, 117, 392
 Marrou, Henri-Irénée 19, 26, 54, 117, 119, 125, 130, 220, 347, 378, 382, 391
 Mars, bog rata 108, 132, 246, 352
 Marsovo polje (*Campus Martius*) 95-96
 maska v. Kuća maski
 kazališna 103, 161
 konjska **236**
 ljudska 139, 161

- Neptunova / morskoga božanstva 341, 353
posmrtna / voštana 50, 74, 104, 12
vojnička (*clibanarii*) 97
- Matatija, biblijski lik 144, 146
- Matej, evanđelist 121, 201, 202, 373
- Mathews, Thomas 215, 223, 267, 281, 286, 363, 369, 372, 374, 380, 382
- mauzolej 70, 86, 112, 127, 132, 165, 177-178, 199, 243, **251**, 254, 256, 282, 293, **295**, 304, 333-334, **339**, 355, 373, 375, 376, 379 v. August; Centelles; Dioklecijan; Gala Placidija; Hadrijan; Helena; Konstantina
ispod bazilike Sv. Petra u Rimu 231, 261, 358, 379
južno od bazilike Sv. Petra 375
na groblju u Saloni **276**
- Mazzarino, Santo 30, 114
- medaljon 60, 89, 128, 169, 198, 205, 217, 234-235, 237-238, **239**, **244**, 245-246, 248, **249**, 260, **279**, 282, 301, 321, 328, **329**, 335-337, 341, 343, **345**, 353, 359, 360, 387, 388, 390 v. Hadrijan; Konstantin / slavoluk
kontornijati 344, 362 v. poganska obnova
zlatni 90, 129, 230, 240, 248, iz Beča **258**, 259, **265**
- Medeja, čarobnica i Jazonova žena 106, 154, 271
- Mediolanum* 106, 154, 271 v. Milano
- Mediterran 18, 154, 170, 371, 382, 391
- Medović, Celestin, hrvatski slikar 19. st. 9, 16
- Meleagar, mitološki junak, lovac 106, 132, 155
- Melanija Mlada v. Valerija Melanija
- Meliton, teolog 190
- menade (bakantice), Dionizove pratilje **103**, **341**, 343, 389
- menora, židovski sveti predmet 94, 139, 217 v. židovska religija
- mensa* (stol / oltar) 158, 346
- Mentor, umjetnik, poznat po radovima u srebru 325
- Merkur, bog, vodič duša u podzemnom svijetu 11, 103, 108, 352 v. Psihopomp
- Mesija v. Krist
- Mešak, biblijski lik 153, 195 v. Tri Hebreja u užarenoj peći
- Mezopotamija 137
- Milano 34, 219, 270, 276, 301, 304, 379 v. *Mediolanum*
crkva Sv. Lovre (San Lorenzo), mozaik u kapeli Sv. Akvilina (San Aquilino) 379
Milanski edikt 70, 148, 157, 185, 203-204, 229, 244, 246, 248, 272, 307, 392
sarkofag 302-303, 309, 348, 369, 378, 379 v. crkva / bazilika Sv. Ambrozija (San Ambrogio)
radionice (sarkofazi) 276, 371
- Mildenhall (Engleska), ostava **103**, **327**, 333, **341**, 344, 387, 389, 390 v. srebro
- Millar, Fergus 272, 358
- Milvijski most 187, 204, 229-231, 235, 249-250, 255-256, 262, 267, 296, 361, 362 v. Konstantin
- mim v. kazalište
- Minerva, božica 49, 143, 315, 340 v. Atena
- Mirjam, biblijski lik 267
- Miron, kipar 77, 127 v. diskobol
- misorij 386 v. srebro
Teodozije (u Madridu) 327, **330**, **331**, 332, 335, 337, 368, 387
- mit
alegorijski potencijal 106, 112, 193, 216, 342, 345, 355, 387
politički 240
socijalizacija mita 354

- mitologija v. grčka mitologija; rimska mitologija
 antička / poganska 20, 52-53, 79
- mitološka, mitološki
 ikonografija 112, 200, 351, 389
 tema / prikaz / scena 8, 23, 46, 74, 78, 102, 106-108, 111, 113, 124, 132, 133, 166, 171, 176, 194, 214, 260, 271, 321-323, 335, 340, 342-348, 350-351, **352**, 353-355, 389, 393
 figure / junaci 58, **76**, 85, 100, 106, 110, 132, 169, 216, 341-347, **352**, 353 v. Agamemnon; Ahilej; Amor i Psiha; Andromaha; Arijadna; Belerofont; Dedal; Endimion; Fedra; Filoktet; Ganimed; Hektor; Heraklo; Hipolit; Kasandra; Medeja; Meleagar; Nioba; Odisej; Orest; Orfej; Paris; Prijam; Prometej; Rea Silvija; Tezej
- mitološko-kršćanski prikazi 353-354
- Mitilena (Grčka) v. Zaharija
- Mitra, orijentalno božanstvo **54**, **55**, 58, 61, 137, 143, **208**, 222, 290
 v. Kautopat i Kaut
 Taurokton **54**, **138**, 143, 209
 lovac **55**
 Mitra-Jupiter **290**
- mitraizam 39, 55, 119, 137-138, 143, 147, 207, 208 v. orijentalni kultovi i religije
 ikonografija 137, 147, 208, 222
 kult 143, 208, 218, 374
 kultna slika / reljef **54**, **55**, 137, **138**, 143, **290**
 univerzalnost poruke **138**, 143
- mitrej 137, 140, 208, 374
 Dura Europos 137, 140, 143
 San Martino ai Monti 208
 Wallbrook (London) 143, 147
- Mitridat, pontski kralj 93
- Mjesec 261, 287, 340 v. Luna
- Mojsije 50, 68, 144, 170, 192-193, 196, 220, 223
 čudotvorac 190, 196, 220, 267
 Izlazak iz Egipta 144, 189, 196, 267, 284, 295, 351, 377
 Prijelaz preko Crvenoga mora 144, 221, 250, 267, 296 v. sarkofag
 Čudesni izvor u pustinji 144, 189-190, **192**, 196-197, 220, 221, 222, 234, 284, 291, 375, 377, 380
 prima Zakon / zapovijedi 278-279, 284, 295-296, 377
 usporedba s Konstantinom 221, 250, 267, 296
 usporedba s Kristom 190, 192, 195, 221, 267, 296
 usporedba s Petrom 190, 197, 221, 222, 284, 296, 377, 380
- Momigliano, Arnaldo 17, 25, 120, 370, 393
- monoteizam 61-62, 122
- Montesquieu, Charles-Louis de Sécondat 14-15, 25, 29, 32, 39, 91, 114
- Mordokaj, biblijski lik 144
- Moselle, rijeka u Francuskoj 337
- mousikos aner* v. Muze
- mozaik 78, 161, 209, 214, 217, 316, 318, 353
 nadgrobni 219, 276, 348
 u Kartagi 374
 u Saloni **276**, 348 v. Aurelijan, Tit Aurelije
 sjevernoafrički 124, 130, 203
 v. Sjeverna Afrika
 u crkvi v. crkva / biskupa Teodora; Sv. Apolinara (*in Classe / Nuovo*); Sv. Lovre; Sv. Marije Velike; Sv. Konstance; Sv. Pudencijane; Sv. Vitala
 u krstionici v. Napulj; Ravena
 u mauzoleju v. Centcelles; Gala Placidija; ispod crkve Sv.

Petra; Konstantina (crkva Sv. Konstance)
 u palači v. Galerije; Nadbiskupska palača u Raveni; Teodorikova palača u Raveni
 u sinagogi v. Beth Alfa 207
 u vili v. El-Djem; Frampton; Hinton St. Mary; Kuća maski na Delu; Nea Papos; Piazza Armerina
 mučenici 13, 68-69, 123, 155, 157, 159, 165, **166**, 250, 263, 284, 292, 305, 308-309, 380
 grobovi 157, 159, 173, 183, 197, 211, 223, 308, 392 v. *depositio martyrum*
 prikazi u umjetnosti 155, 163-166, 213, 217, **287**, 288, 299, 377
 Mumije Ahejski, rimski vojskovođa, osvajač Grčke 75
 Muze 20, 73, 111, 348
 „Čovjek od Muza“ (*Mousikos aner*) 19, 348
 na nadgrobnom spomeniku **276**
 na sarkofazima **20**, **111**, 172, 215, 288-289, **348** v. sarkofag

N

Nabukodonosor, babilonski kralj 153, 270-271, 299, 379 v. Tri Hebreja u gorućoj peći
 kip/poprsje **153**, 299, 370, 379
 nacizam 23
 nadgrobna, nadgrobni
 freska v. slika / slikarstvo
 mozaik v. mozaik / nadgrobni
 natpis 63, 110, 121, 132, 183, 283, 388
 portret **45**, 218, 288
 reljef / skulptura 95, **99**, **105**, 108, 142, **181**, 200, 212, 273, 275, 278, 311 v. Eurizak; Hateriji; Ostija; Trier
 Trimalhionov spomenik 56, 109 v. Petronije; Trimalhion

Naks, otok u Egejskome moru 80, 106, 132, 342 v. Arijadna
 Napulj (Italija) 157, 338, 365
 krstionica Sv. Ivana (*San Giovanni in Fonte*), mozaik 365
 Narona (Vid kod Metkovića) **82**, 315
 naručitelji
 carski 293, 335
 kršćanski 171, 176, 234, 265, 281, 338, 351-352, 371
 rimski 76, 78-79, 106, 108-110, 131, 154, 163, 170, 176, 221, 275, 277, 280-281, 301, 311, 315, 338, 345, 347, 351, 373
 Narzes, perzijski (sasanidski) kralj 344
 Navještenje v. Krist / životni ciklus
 Nazoni, rimska obitelj, grobnica 214
 Nea Papos (Cipar), vila, mozaik 354, 389
 nebeski 57, **60**, 61-63, **64**, 80, 143, 230, 241, 248, 250-252, 254, 273, **288**, 289-290, 295, 298-301, **302**, 303, **309**, 312, 336, 339, 361, 378
 Nebeski Jeruzalem v. Jeruzalem
 Nebeski sudac 173 v. Krist
 nebo 16, 39, 48, 57, 71, 95, 137, 165, 195, 197, 201, 203, 205, 229, 231, 235, 240, 248, **249**, 254-255, 262, 288-289, **290**, 304, 315, 390 v. Celo (*Caelus*)
 neoatičke radionice v. radionice
 neofiti 149, 372
 neoplatonisti 56, 63, 71, 83, 126, 164, 193, 253 v. Amonije; Apolonije; Olimpije; Plotin; Porfirije; Proklo
 neoplatonizam v. filozofska škola
 Nepobjedivo Sunce (*Sol Invictus*) 39, 61, 248, 384 v. Aurelijan
 na kovanici 262
 svetkovina (*Natalis Invicti*) 306, 381

- Neptun, bog mora 102, 162, 189, 353-354
- nerejide, morske nimfe 111, 341, 351, 389
- Neron, car (54-68) 45, 74-75, 117, 239
kolos 75, 89, 117, 128, 248, 361
Zlatna palača 75, 160
- Nerva, car (96-98) 88-89
- New York, Muzej Metropolitan 17, 121, 260
- Niceja (Mala Azija) 192-193, 307
- Nicejska dogma / vjerovanje 20, 269
- Nijekanje Krista v. Petar / ciklus
- nijelo, ukrasna tehnika 328-329, 335, 343, 386, 387, 389
- Nikomahi, rimska obitelj 37, 313, 321, 340, 349, 362, 384
- Nikomedijska (Mala Azija) 34, 58, 232, 333
crkva u Nikomediji 232 v. Laktancije
- Nil Sinajski, sv. 303
- Niniva (Asirija) 188 v. Jona
- Nioba, mitološki lik 324
- Niš (*Naissus*) 386
- Nizozemska 184
- Noa, biblijski lik 139-140, **189**
- Noina arka 140, 188
- Nola (Kampanija) 183, 273, 303, 349, 382 v. Paulin iz Nole, sv.
- Nono, pjesnik 19, 26, 354 v. *Di-onysiaca*
- Notitia dignitatum* (opis administrativnog ustroja Carstva) 89, **90**, 387
- Notitia regionum* (opis grada Rima) 127
- Nova religioznost 8, 18, 54, 105, 155, 196
- novac 13, 21, 30, 38, 42, 52, 59, 61, 74, 88, 109, 116, 128, 139, 183, 197, 218, 230, 240-241, 322, 328, 332, 360, 362, 365
inflacija 30
- politička propaganda 13, 65, 88
- Novi Orfej 169-170, 175, 216 v. Krist
- Novi zavjet 65, 67-68, 112, 148-149, 154, 168, 170, 195-206, 220, 225, 278, 281-282, 284, 295, 303, 349, 368
- Novo doba (*Saeculum novum*) 250 v. Zlatno doba
- Nubijci, afrički narod 93
- Numa, rimski kralj 83
- ## NJ
- Njemačka v. Germanija
- ## O
- obelisk **99**, 102
Konstancija II. **41**, 264
Teodozije **41**, 42, **71**, 116, **268**, 269, **317**, **330** 367, 368, 378
- obrazovanje 16, 32, 39, 46, 109, 117, 213 v. klasična kultura
nekvalitetno obrazovanje 16
vladari slabog obrazovanja 32, 39
u vrijeme Druge sofistike 46
- Ocean, mitološko božanstvo 54
maska 353
pladanj 340, **341**, 342 v. Mil-denhall
- Odisej, Homerov junak 63, 104, 107, 345-347
- Odiseja*, epska pjesma 74, 210 v. Homer
- Oktavijan 88, 97 v. August
kip / slika 97
- Olimp 84, 389
kršćanski Olimp 298, 302
- Olimpije, filozof 71
- Olimpljani / olimpski bogovi / božanstva 52, 58, 168, 196, 340, 342, 353
- Olimpodor, povjesničar 116

oltar (*ara*)

carski v. August; Tiberije

kršćanski 70, 90, 193, 275, 292, 302

poganski 51, 57, 68, 86, 102, 153, 197, 233, 237, 244, 321, 359, 362, 390

Oltar Pobjede (u rimskoj kuriji) 19, 51, 53, 82, 118, 120, 313

opus sectile (ukrasna tehnika u arhitekturi) 161

orant (stav molitve) 165, 171, 178, 180, 217, 220, 221, 270, **348**, 375

oratio (govor, obraćanje narodu) 234, **235**, 245 v. Konstantin / slavoluk

Orest, Agamemnonov sin 106, 154

Orfej, mitološki pjevač 58, **169**, 175, 196, 214, 216 v. Euridika

Novi Orfej v. Krist

Orfičke himne 170

Origen, kršćanski pisac i učitelj 66, 83, 117, 158, 193, 209, 218, 224, 231

orijentalni kultovi i religije 47, 65, 384

besmrtnost duše 55

ekstatični i orgijastički rituali 47

misticizam 54-55

orijentalna božanstva 58-59, **141**, **142** v. Atis; Izida; Kibela; Mitra

Orozije, crkveni pisac i povjesničar 47, 69

Oront, rijeka u Siriji 47

Osroena (Sirija) 87

ostava 30, 326, 333, 385, 390 v. Berthouville; Beaurains; Boscoreale; Eskvilin; Hildesheim; Kaiseraugst; Mildenhall; Seusovo blago; Traprain Law; Vinkovci

Ostija (Italija) 120, 132, 264

nadgrobni reljef **99**, **105**

sarkofag / grobnica 109, 202, 223, 371

Otes, svećenik 141 v. Dura Europos

Ovidije, pjesnik 53, 65, 85

Ozdravljenje oduzetog (paralitika) v. Krist / čuda

P

Painter, Kenneth 344, 368, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393

pakao 65, 156, 170, 210

Palatin, rimski brežuljak 310

Apolonov hram 80, 89

carska palača 58, 139

skulptura 73, 391

Palazzo della Cancelleria, reljef 88, 236-237

Palermo (Italija), sarkofag u katedrali **309**

Palestina, rimska provincija 67, 122, 124, 139, 153, 216, 232, 241, 364, 366, 381

Palmira (Sirija) 23, 141-142, 208

Pamahije, senator 183

Pan, mitološko božanstvo **103**, 171, 216, **341**

Panik (Bosna i Hercegovina), mozaik 214

Panonija, rimska provincija 114, 265, 354, 371

panteon 48, 54, 58, 79, 81, 143, 198, 208, 374

Panteon, hram u Rimu 70

Pantokrator v. Krist

Parabiago (Italija), pladanj 340, 389 v. srebro

Parentalije (*Parentalia*) v. *Dies parentales*

Paris, trojanski kraljević (Parisov sud) 102-103

Pariz (Francuska) 9, 16, 94, 101, 106-107, 128, 321, 323

Partenon (Atena), hram 126, 127, 346

Parti, perzijski narod 204, 359

- paruzija (*parusia*) 293, 300, 302, 309, 377 v. Krist / Ponovni dolazak
- Pasha, židovski blagdan 308 v. svetkovina
- pashalna simbolika 188, 298
- pasionski sarkofazi v. sarkofag
- Paulin iz Nole, sv., biskup i pisac 183, 273, 303, 349, 382 v. crkva Sv. Feliksa
- Pauziliip iz Soluna 345, 390 v. Ahilej / na predmetima od srebra
- Pavao, apostol 9, 21, 66, 71, 149, 153, 189-190, 193, 260, 292-293, 297-300, **302**, 303, 312, 356, 363, 366, 375, 376, 377, 380 v. crkva (bazilika) Sv. Pavla
- grob 278
- mučeništvo 292, 376
- na sarkofazima 278, 284, **288**, 292, 299, 301
- oslikani ciklus u bazilici 303
- poslanice 222
- princeps Ecclesiae* 21, 153, 292 v. Crkva; Petar
- staklena plitica sa zlatnim dnom 260
- sveta slika 153 v. Euzebije
- svetkovina v. Petar i Pavao
- u katakombama **298**
- uhićenje 284, 292
- Pax deorum* 50, 244
- Pax romana* 13, 250
- pedagog 180, 348
- pedagog / filozof (ikonografski tip) 175-176, 300, 379, 380
- Pegaz, krilati konj 85, 353 v. Belefrofont
- Pelso* (jezero Balaton u Mađarskoj) 335 v. Seuso
- Periklo, portret na štitu 127 v. Fidija
- Perpetua, mučenica 69, 173, 176, 215
- perspektiva
- hijerarhijska / ikonografska / simbolička 23, 40, 258, 331
- iluzionistička 159
- Pertinaks, car (193) 95, 218
- Perugino, renesansni slikar 361
- Perzefona, božica podzemnoga svijeta 106 v. Prozerpina
- Perzej, mitološki junak 119
- Perzija 23, 35, 39, 58, 91, 140, 151, 333
- Perzijanci (Međani) 31, 58, 93, 97, **321**, 359 v. Parti; Sasanidi
- odjeća / nošnja 143, 202-203, **204**, 268, 270, 295, **321** v. Mitra
- Petar, apostol 153, 188, 197, 216, 219, 220, 260, 275, 278, 280, 288, 291-292, 296, 298-300, 305-306, 308, 366, 377, 380 v. crkva (bazilika) Sv. Petra
- ciklus / trilogija: Čudo u zatvoru (Čudesni izvor) / Nijekanje Krista / Uhićenje **68**, 144, 185, 190, **192**, 197, 200, 219, 220, 221, 222, 234, **278**, **279**, 281, 284, 291-292, 296, 298, 303, 305-306, 375, 377, 380
- grob 190, 197, 278, 291, 302, 306, 308, 322
- mučeništvo 284, 288, 292, 308
- na sarkofazima 68, 185, **192**, **200**, 278, **279**, **288**, 289, 291, **292**, 298-302, 305-306, **311**, 312, 364, 366, 375, 378
- novi Mojsije **190**, 220, 222, 291, 380 v. Mojsije
- oslikani ciklus u bazilici 303
- Predaja ključeva 295
- Predaja zakona (*Traditio legis*) 284, 289, 291, 293, 296, 298, **299**, 300, 302, **311**, 375, 378
- primus electus* 292, 305
- princeps Ecclesiae* 21, 153, 292 v. Crkva; Pavao
- staklena plitica sa zlatnim dnom 260
- sveta slika 153 v. Euzebije

- u katakombama **190, 298**
svetkovina 291, 305
- Petar i Pavao, zajednička svetkovina 292, 376
- Petit, Paul 25, 34, 53, 114, 115, 119, 120
- Petronije, satiričar 38, 56, 74, 81, 109, 120, 324
- Petronije Prob v. Prob, Petronije
- Petronila, sv. 217
- Piazza Armerina (Sicilija) 99, 101, 130, 183, 335-336
mozaici 99, 116, 130, 183, 335-336
vila 101, 116, 335
- Pietas* (Pobožnost) 14, 110, 178, 195, 244
- Pietri, Charles 246, 264, 305
- Pikti, narod na sjeveru Britanije 99
- Pilat v. Poncije Pilat
- Pir (Makedonac), helenistički kralj 50
- Pitagora, filozof 57, 176, 182, 196-197
- Platon, filozof 56-57, 66-67, 83, 176, 181-183, 198, 214, 319, 349
v. Akademija
- Pleminije, legat 50, 118
- ples v. kazalište
- Plinije Mladi, dužnosnik i pisac 88, 97, 114, 126
- Plinije Stariji, dužnosnik, pisac i učesnik 57, 73-75, 80, 83, 87, 102, 104, 123, 124, 127, 129, 161, 323, 324-325, 387
- plitica 328
staklene plitice sa zlatnim dnom 260
- Plodna zemlja (*Tellus*) 93, 290, **321**, 330
- Plotin, filozof 20, 58, 63, 66-67, 83, 122, 164, 182-183, 196, 199, 213, 253
sarkofag **20, 374**
- Plutarh, povjesničar 15, 83, 125, 197, 360
- Pobjeda (*Victoria*), božica 21, **24**, **93**, 139, 209, 217, 235, 237, **238**, **256**, **258**, 266, **315**, 319, **321**, **356**, 366, 367, 369, 378, 379
- pogani 19, 43, 51, 53, 61, 66, 81, 83, 112, 117, 122, 126, 151, 154, 216, 220, 255-256, 269, 273, 315, 349, 351, 354, 362, 367, 383, 392, 393
- poganska, poganski v. mitološka, mitološki
božanstva 60, 89, 197, 231, 237, 262, 305
hram 41, 70, 78, 117, 263-264, 306 v. oltar
kip / slika v. idoli
kult 41, 126, 306, 322, 362
mitologija v. mitologija
obnova 70, 120, 321, 340, 344, 384
sadržaj 163, 173, 321, 336, 362
svetkovina v. svetkovina
tradicija / običaj 52, 83, 86, 127, 170, 230, 306, 352, 381
- poganstvo 52-53, 77, 103-104, 198-199, 290, 337 v. filozofija; mitologija; politeizam; rimska religija
- pogreb
carski v. carski pogreb
kršćanski 211, 282
- Poklonstvo mudraca (kraljeva) v. Krist / životni ciklus
- Pokolj nevine dječice v. Krist / životni ciklus
- Polibije, povjesničar 104, 129
- Poliklet, kipar 77, 279, 289
dijadumen 77, 279
dorifor (kopljonoša) **77**, 289
- politeizam 29, 47-48, 51, 62, 68, 126, 147 v. poganstvo; rimska religija
- Poluks 55, 102 v. Dioskuri; Kastor
- Pompej, političar i vojskovođa 51, 93, 102, 104, 387

Pompeji (Italija), freske
 u grobu 324
 u Vili misterija 342
 Poncije Pilat v. Krist / životni ciklus / Pilatov sud
 Ponovni dolazak v. Krist
 Pont (Mala Azija) 93, 337
pontifex maximus (vrhovni svećenik) v. svećenik
 Porfirije, filozof, Plotinov učenik 56, 66, 126, 183, 193, 196, 199, 222
 Posljednja večera v. Krist / životni ciklus
 Posljednji sud v. Krist
 posmrtna maske v. maska
 Praksitel, kipar 73, 87, 97, 286
 Praroditelji 149, 284 v. Adam i Eva
 Predaja ključeva v. Petar
 Predaja zakona v. Petar
 Prenesta, svetište Fortune Primigenije 52
 Preobraženje v. Krist / životni ciklus
 Prijam, trojanski kralj 324, 390, 391
 Prijelaz preko Crvenoga mora v. Mojsije; sarkofag / vrste
 Prima Porta v. August
 Prob, Petronije, konzul, diptih 319, 365, 386 v. bjelokost
 Proba, Faltonija Beticija 19, 349
profectio 238 v. carski / odlazak u rat
 progon
 druida 48
 kršćana 7, 13, 43, 51, 68-69, 122, 123, 153, 155, 157, 187, 210, 211, 215, 220, 223, 229, 231, 249-250, 252, 271, 375, 376, 392
 Židova 118
 Projekta 315, 350-351, 380 v. Eskvilin, ostava; škrinjica
 Proklo, filozof 56
 Prokopije, povjesničar 86, 91, 127, 128, 272
 Prometej, jedan od Titana i polubog, tvorac čovjeka 296

 na sarkofazima 296, 377
 Propovijed na gori v. Krist / životni ciklus
 proročište 52, 199 v. Apolon
 Proročke knjige 144 v. Stari zavjet
 proslitizam 51, 139, 146
 Prozerpina, božica, riznica u hramu 50 v. Perzefona
 Prudencije, kršćanski pjesnik 85-87, 103, 125, 166, 202, 207, 213, 230, 380, 382
 prvaci (apostolski) v. apostoli; Pavao; Petar
 Prvi ekumenski koncil v. koncil; Niceja
 psalam 156, 170, 215, 252, 356
 Psiha 106 v. Amor
 Psihopomp
 Krist 171
 Merkur 64, 171
 pastir 173, 215, 216
 Publije Valerije, konzul 318
 Pula 292, 302, 322, 375
 Punski ratovi 55

R

radionica v. bjelokost; mozaik; sarkofag; skulptura; srebro
 radionica (po nakani i mjestu)
 (neo)jatičke 46, 107, 108, 276, 340
 carske 319, 323-324, 326-328, 331, 333, 345, 366, 387, 390
 kršćanske 223, 234, 291-291, 366, 371
 maloazijske 125, 382
 u Afrodizijadi 79
 rimske (*Stadtrömisch*) 80, 132, 150, 158, 167, 176, 178, 186-187, 200, 219, 221, 223, 234, 242, 267, 276, 280, 291-292, 305, 310-311, 333, 370, 371, 373, 378, 379
 sjevernoafričke 335-336

- sjevernoitalske 276, 322, 371
 v. Akvileja; Milano; Ravena
 u južnoj Francuskoj 276, 366
 v. Arles
 u Konstantinopolu 219
 Rafael, renesansni slikar 242, 361
 raj 64-65, 163, 168, 173, 178, 181-182, 188, 300, 336, 342
 rajska, rajski
 krajolik 293, 299
 objed 182 v. gozba
 Rajna, rijeka 31, 326, 355 v. limes
 Raspeće v. Krist/životni ciklus
 Ravena 165, 211, 251, 252, 276
 mozaik
 u crkvi Sv. Apolinara 218, 298 v. crkva (bazilika) Sv. Apolinara (*Nuovo / in Classe*)
 u crkvi Sv. Vitala 272, 368
 v. crkva Sv. Vitala
 u krstionici ortodoksnih 374
 u mauzoleju Gale Placidije 165, 251, 254, 256, 304, 355 v. Gala Placidija
 u Nadbiskupskoj palači 251, 252, 259
 u Teodorikovoj palači 337
 sarkofag / radionica 211, 276, 277, 371
 Rea Silvija, majka Romula i Rema 194, 342
 na sarkofazima 194
 Reformacija 154 v. Luther
refrigerium (caristia), objed na grobu 183, 218 v. *Dies parentales*; gozba
 religija v. helenistička religija; kršćanstvo; monoteizam; orijentalni kultovi i religije; poganstvo; politeizam; rimska religija
 relikvije 67, 140, 253-254, 322, 364
 sv. Križa 253-254 v. Helena; Jeruzalem
 Renan, Ernest 29, 114, 207
 renesansa 14, 23, 280
 pisci 23
 umjetnici / umjetnost 242, 348, 378
rex datus (Rim postavlja vladara) 238
 riba 38, 64, 182, 194, 303, 332-333, 335, 337-338
 simbol euharistije 169
 znak prepoznavanja među kršćanima 151, 153, 169
 ribar / ribič 111, 151, 153, 162, 169, 186, 189, 337 v. Krist / Ribar duša
 Riegl, Alois 23, 26, 242, 316
 Rim (grad) 8-9, 23, 30, 34-35, 39, 56, 65, 75, 80, 99-100, 102, 104-105, 116, 122, 127, 150, 158, 175, 185, 232-234, 237, 276, 281, 285, 292, 306, 310, 318
 kršćanski 69, 140, 148, 154-159, 161, 164, 176, 201, 204, 250, 275-276, 281, 291-292, 305, 313
 poganski 85, 118, 264, 313, 321, 322, 384
 popis znamenitosti 86 v. Zaharija iz Mitilene
 radionice v. radionica
 rimska aristokracija (senatska) 16, 21, 33-36, 38, 87, 98, 108, 118, 122, 165, 175, 181, 184, 213, 237, 243, 276, 281-282, 289, 291, 304, 311, 316-320, 322, 334-340, 346-351, 354-355, 361, 371, 374, 375, 380, 393
 aristokratska kuća 37, 74, 165, 315, 324, 326, 333, 340, 346, 355
 aristokratska kultura 280-281, 340
 gubitak političkog utjecaja 33, 37, 318
 miješana religijska pripadnost 322, 348, 351-352, 380, 391
 odnos prema obrazovanju/tradiciji (*mos maiorum*) 16, 32, 46, 354, 384

- pokršćavanje 277, 304, 349
 provincijska 35, 37, 326
 vojnička 38, 334, 355
- rimska književnost 118, 351 v. Apulej; Auzonije; Enije; Horacije; Juvenal; Klaudijan; Lukrecije; Makrobi; Marcijal; Ovidije; Petronije; Proba; Rutilije Namacijan; Vergilije.
 vergilijanizam 53
- rimska (tradicionalna) religija 48-54, 58, 60-61, 79, 106, 137, 140-141, 171 v. pogani; poganska, poganski; poganstvo; politeizam
 građanska teologija 52
 mitologija/mit 79 v. mitologija; mitološka, mitološki
 odnos prema smrti 63
 politička uloga 53
 popularna religija 57, 59, 110, 137
 praznovjerje 16, 47, 51-52
 sinkretizam v. sinkretizam
 vjerska tolerancija 48, 51, 313
 vjerske svetkovine v. svetkovina
- Rimska Republika 15, 38, 54-55, 74-75, 93, 110, 155, 317, 319, 323, 326, 355
- rimska umjetnost 7, 13, 21, 23, 46, 75, 80, 86-87, 95, 99, 182-183, 199, 201, 231-232, 238, 245, 252, 262, 268-269, 278-281, 286, 290, 301, 308, 313, 318, 322-324, 327-328, 336, 338, 340, 350-351 v. carska umjetnost; kršćanska umjetnost; naručitelj; tetrarhijska umjetnost; zagrobna umjetnost
 društvena uloga umjetnosti 73, 74
 plebejska 95, 183
 status umjetnika 75
 topografski realizam 94, 245, 292, 301
 trgovina umjetninama 79
- rimska vojska 30-31, 46, 120, 229, 235-236, 269, 332, 347, 355 v. *labarum*; *vexillum*
 (ne)disciplina 29, 33
 novačenje barbara 61, 115, 355, 367
 pobjednička / nepobjediva 93, 98, 129, 130, 237, 247, 256, 269, 344
 profesionalna 355
 u provincijama 33, 333, 354
 vojnički carevi 21, 32, 39, 61, 237, 260
 za Dioklecijana 17
 za Konstantina 39, 230, 236, 247, 249, 255-256, 360, 362
- Rimski senat 33, 35, 38, 50-51, 74, 86, 119, 127, 128, 129, 233-234, 268, 312, 332, 359, 361
 kurija 19, 51, 53, 82, 127, 313
 odluka (*Senatus consultum*) 56, 383
 senatori 33, 35-37, 88, 96-97, 105, 115, 118, 183, 203, 246, 317, 361, 371, 382, 393
- Rimsko Carstvo 7, 9, 13-17, 20-21, 23, 29-43, 46-48, 50-51, 54, 56-58, 60, 62-63, 65-71, 73-75, 77-79, 84, 86-101, 105, 107-109, 111, 113, 114, 115, 118, 122, 123, 126, 130, 137, 139-141, 143, 147-151, 154-156, 185, 196, 198, 203, 207, 209, 219, 229-230, 233, 236, 239-244, 246, 248, 250-252, 256, 258-259, 262, 264-265, 268-270, 272-273, 276-277, 282, 286, 289-291, 304, 311, 313, 315, 317-319, 322-324, 326, 328-334, 338-339, 341, 343, 345, 347, 353-356, 358, 367, 369, 371, 374, 381, 383, 385, 394
 balkanske provincije 276
 birokracija 17, 29, 35
 decentralizacija 34-35, 276
 demografija 31
 dinastijski princip 33, 39, 361
 društvena mobilnost 33, 115
 globalizacija 34
 inflacija v. novac
 Istočno 365, 370

kasno 8, 62, 79, 88-89, 114, 242-243, 326, 383
 korupcija 369
 kršćanska zajednica 69, 140, 148, 154, 156-159, 161, 164, 176, 201, 204, 250, 275-276, 291-292, 305, 313, 380
 rano 55, 114, 126, 236, 323-324, 355
 raspad centralne vlasti 355
 vojnička monarhija 32
 zapadne provincije 15, 114, 229
 Zapadno 365
 Rođenje 195, 202, 217, 275, 306, 353, 381 v. Krist / životni ciklus svetkovina (*Natalis Christi*) 224, 306-308, 353, 381
 Roma, božica, personifikacija grada i države 95, **96**, **111**, **238**, **315**
Romanitas 46, 71, 315, 349
 Romul i Rem, braća, legendarni utemeljitelji Rima 83, 307
 Rossi, Giovanni Battista de 155, 295
 Rostovtzeff, Michael 30, 114
 Rumunjska 31, 208 v. Dacija
 Rutilije Namacijan, pjesnik 21

S

Sabazije, frigijsko božanstvo 64, 182
 Sabina, Hadrijanova žena, reljef s apoteozom 95
 Sabinijan, vojskovođa 356 v. Amijan Marcellin
sacerdotium 270 v. vlast / duhovna
 Saint-Georges-de-Montagne (Francuska), vila, skulptura 78
 Saint-Just, jedan od vođa Francuske revolucije 15
 Salomonov hram v. Jeruzalem
 Salona (Solin) 36, 84, 159, 169, 175, 214, 276, 311
 Manastirine v. groblje
 mozaik s Orfejem **169**, 214
 nadgrobni mozaik (Aurelija Aurelijana) **276**, 348

sarkofag Dobroga pastira 173, **175**, 215, 370, 371
 sarkofag Hipolita i Fedre 109, **110**, 159, 173, 175
 sarkofag s Prijelazom preko Crvenoga mora **267**, 271
 Venerin kip **84**
 Salustije, povjesničar 48
 Samager (kraj Pule), bjelokosna škri-njica 292, 302, 322, 375 v. bjelokost
San Ambrogio v. crkva (bazilika) Sv. Ambrozija u Milanu; sarkofag
San Apollinare in Classe v. crkva (bazilika) Sv. Apolinara u Raveni; mozaik
San Apollinare Nuovo v. crkva (bazilika) Sv. Apolinara u Raveni; mozaik
San Vitale v. crkva Sv. Vitala u Raveni; mozaik
Santa Maria Antiqua v. crkva Sv. Marije Stare
Santa Maria Maggiore v. crkva Sv. Marije Velike; mozaik
 sarkofag **20**, 46, 78, 156, 184, 219, **338**, 374 v. Aleksandar; carski mitološki / poganski 46, 79, **80**, 105, **106**, **107**, 108-109, **110**, 131, 132, 133, 167, 171, 173, **175**, 176-178, 194, 200, 212, 216, 222, 224, 276, 279, 340, 342, 344, 377, 390, 391 v. Ahilej; Arijadna; Dioniz; Endimion; Hipolit i Fedra; Meleagar; Prometej; Rea Silvija; Selena
 vrste
 biografski / životni ciklus (*Lebenslauf*) 108, 110, **180**, 217, 282, 348
 dječji 111, **180**
 s morskim bićima (*Meerwesen*) 111, 194
 s motivom filozofskog razgovora / poduke (*Leseszene*) **20**, **348**

s motivom gozbe (*Klinen-Mahl*) **184**, 338, 373
 s motivom lova **111**, **112**, 132, 133, 171, 176 v. lov
 Sidamara tip 280
 kršćanski 65, 121, **153**, 158, **162**, 163, 167, **168**, **171**, 173, **175**, 177, 180, 185, **186**, 187-188, **189**, **192**, **194**, 195, **196**, 197, **200**, **202**, **203**, **205**, 211, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 230, 234, 260, **261**, **267**, 275-277, **278**, **279**, **282**, **283**, **285**, **287**, **288**, **292**, 295, **296**, **299**, 300-302, 306-307, **309**, 310, **311**, 312, 315, 338, 343, 347, **348**, 350, 359, 364, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 381, 382, 385, 388 v. Adelfija; Arles (katedrala); Bebija Hertofila; Flavije Gorgonije; Junije Bas; Konkordije; Mantova (katedrala); Milano (crkva Sv. Ambrozija); Palermo (katedrala); Salona
 Dobroga pastira **171**, 173, **175**, **177**, 215, **348**, 370, 371
 Dogmatski **296**, 379
 Dva brata **279**, 280-281, 284, 372
 vrste
 na friz (*Friessarkophage*) **192**, **200**, 223, 275, **292**, 298, 309, 311
 na stupove (*Säulensarkophage* / *Columnar Sarkophagi*) ili stabla (*Baum-sarkophage*) 280-281, **283**, 291, 300, 350, 372, 373, 377, 382
 pasionski **261**, 278-279, 284, **287**, 299, 308-309, 372, 373
 s motivom berbe grožđa **171**, **186**
 s motivom gradskih vrata (*Stadttoor* / *City Gate*) 280, **299**, 301

s motivom Prijelaza preko Crvenoga mora **267**, 271, 296
 s motivom strigila **60**
 s motivom zvijezda **309**
 s reljefom na dva registra 277, **278**, 283, 373
 Sarmati, nomadski narod blizak Skitima 97, 374
 Sasanidi, perzijska dinastija 58, 140
 satir, mitološko biće, u Dionizovoj pratnji 103, 341-342, **343**
Satirikon 56, 74, 81, 324 v. Petronije; Trimalhion
 Saturn, bog 352 v. Kron
 Saturnalijske (*Saturnalia*), poganska svetkovina 84, 126, 352 v. svetkovina
 Saveznički rat 34
 Scevola, Kvint Mucije (*Pontifex*), govornik i političar 52, 119
 Schapiro, Meyer 150, 209
 Schneider, Lambert 219, 337, 387, 388, 389, 390
 Schoenebeck von, Hanns 155, 211, 219, 277, 280, 311, 371, 372, 381
 Scipion, vojskovođa 50
 Scipionov štit 346 v. srebro
 Selena, božica **106**, 132, 176
 na sarkofazima **106**
 senat v. Rimski senat
 Seneka, filozof i pisac 49, 52, 55-57, 119, 126
 Septimije Sever, car (193-211) 30, 33, 58, 69, 88-89, 95, 116, 127, 147, 203
 drveni tondo s portretima carske obitelji 89
 rimski slavoluk 93, **94**, **204**, 361, 362
 Serapis, helenističko-egipatsko božanstvo 143 v. Aleksandrija
 Sergije, gladijator 100 v. Juvenal
 Seuso (Seusovo blago) 328, 334, 337, 355-356 v. ostava; srebro

- Severi, dinastija 34 v. Aleksandar Sever; Elagabal; Geta; Karakala; Septimije Sever
- Sicilija 99, 116
- Sidonije Apolinar, sv., galo-rimski aristokrat i biskup 20, 349
- Silen, Dionizov pratitelj 341 v. Dioniz
- Silistra (Bugarska), grobnica 219, 338-339, 389
- Silvan, bog šuma 170-171, 216, 237
- Simah (papa) 272
- Simah, Kvint Aurelije, aristokrat i političar 51, 62, 101, 118, 120, 313, 316, 384, 392
- organizacija igara 101
- sukob oko Oltara Pobjede 51, 120, 313 v. Ambrozije
- Simahi, rimska obitelj 313
- Simpelveld (Nizozemska), sarkofag 184, 219
- Sin Božji v. Krist
- sinagoga 23, 58, 137, 139-141, 143-151, 185, 187, 207, 214, 232, 259, 269, 358 v. Beth Alfa; Dura Europos; Hamat Tiberijada; Jafa; Kafarnaum; Krist (propovijed u sinagogi)
- Sinj, franjevački samostan 76 v. Heraklo
- sinkretizam 55, 60, 147, 170, 353, 354
- Sirija, rimska provincija 23, 35, 39, 46, 69, 124, 209, 346
- Sirijac, Mihajlo 127
- sirijska božanstva 47, 58, 61, 139, 140, 142 v. Atargatis, Baal (Bel); El-Gabal; Nepobjedivo Sunce
- Sisak (*Siscia*)
- kovnica novca/kovanice 23, 30, 230, 365
- škrinja za pepeo 112, 133 v. Glabrije
- Sjeverna Afrika 31, 36, 69, 78, 114, 116, 123, 130, 183, 203, 276, 326, 346, 364
- keramika 114, 346
- mozaik 37, 78, 100, 124, 130, 203, 350, 388, 390, 392
- nadgrobni mozaik 276
- proslava Božića 381
- radionice v. radionica
- relikvije 364
- vila 31, 78, 101, 350
- Sjeverna Italija v. Akvileja; Milano; Ravena
- radionice 276, 371 (sarkofazi), 322 (bjelokost)
- skeptici v. filozofska škola
- skif (srebrni pehar) 391 v. Tiberije
- Skir, otok 107, 345, 390 v. Ahilej; Likomed
- Skopas, kipar 80
- skulptura 46, 71, 73-75, 78-79, 95, 97, 99, 102-103, 117, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 131, 143, 155, 159-160, 206, 232-235, 239, 242-243, 253, 277, 286, 315-316, 319, 324, 358, 367 v. herma; kip; klasični kip; nadgrobni reljef; sarkofag; spomenik
- slavoluk v. August; Dioklecijan; Galerije; Konstancije II.; Konstantin; Septimije Sever; Tit
- slika / slikarstvo 16, 46, 73-75, 113, 126, 137, 150, 154, 156, 159-162, 164-166, 185-187, 194, 205-206, 209, 210, 215, 221, 222, 232, 234-235, 239, 245, 262, 264, 270, 275, 302-304, 312, 337-338, 388
- kulna slika / u liturgiji 80-81, 101, 113, 126, 137-138, 143-144, 147, 153-154, 176, 204, 210, 216, 253, 312, 321
- acheiropoiet*a 175
- mitološko slikarstvo 102, 340, 343, 351, 355
- monumentalno slikarstvo 275, 312, 378, 380
- portret 74, 89, 104, 127
- careva / vladara v. carski kip/slika
- predaka / slavnih Rimljana 58, 96, 104-105

- prikaz mučeništva sv. Eufemije 164-166 v. Asterije iz Amazije
rat slikama 89, 146
reprezentacijska slika 42, 166, 184, 201, 237, 265, 282, 289, 317-319, 335, 343, 374, 383
slika-znak / mentalna slika (*Ideenbild*) 81, 167-178, 186, 190, 194-195, 199-201, 204, 343
sveta slika / ikona 82, 146, 153-154, 166, 175, 204, 253, 363, 383
trijumfalna 93, 128, 269, 270
v. trijumf
u katakombama v. katakombe
u kršćanskim svetištima 312, 380
u obiteljskim grobnicama **160**, 171, 175, 181, 198, 212, 216, 219, 324-326, 337, 351, 388, 389 v. grob / grobnica
u privatnim kućama (*domus*) i vilama **165**, **166**, **167**, 213, 219, 338
zazor od slika 83-84, 113, 127, 138, 253, 264, 351, 362, 363
- slikar 75, 145, 164-166, 168, 170, 184, 198, 243, 252, 338
slonovača 84 v. bijelokost
Slovenija 313
Smith, Adam 13, 25
Smith, R. R. Robert 358, 360, 372
Sofoklo, dramatičar 102, 123
Sokrat, filozof 58, 127, 183
Sokrat, crkveni povjesničar 253, 349, 364
Sol, bog **60**, 61-62, 230-231, 248, **249**, 260-261, 374 v. Apolon;
bog Sunce; Helij
Sol Invictus v. Nepobjedivo Sunce
Sol Iustitiae (Sunce Pravde) v. Krist
Sol Verus (Istinsko Sunce) v. Krist
- solarni kult 61
solarni simbol 230, 255-256, 262, 264, 358, 365 v. krizmon; kruna
solarno božanstvo **60**, 61-62, 230, 240, 248, 262 v. bog Sunce; Helij; Mitra; Sol
Solun (Tesalonika) 129, 237, 290, 332-333, 344-345, 359, 365, 387, 390
radionice (srebro) 332-333, **345**, 387
slavoluk 129, 237, 290, 344, 359, 365, 390 v. Galerije
spaljivanje (incineracija) 105, 131
Spengler, Oswald 16, 25
Split 366
Arheološki muzej 9, **54**, 84, 100, 109, **110**, 112, 132, 169, 173, **175**, **186**, 214, 220, **254**, **267**, 276, **336**, 348, 372, 373
v. Salona
Dioklecijanov mauzolej / katedrala Sv. Dujma 70, 373
Dioklecijanova palača **36**, 37, 330, 366
spolija **18**, 78, 124, 233-234, 237, 242-243, **275**, 322
spomenik 7, 70, **71**, 97, 127, 234, 237 v. kip; mauzolej; skulptura
carski v. carski spomenik
državni / trijumfalni **49**, 93-94, 144, **204**, 269, 313, **356**, 359, 368 v. slavoluk; trijumfalni stup
javni / u javnom prostoru 13, 21, 48-49, 74, 86, 88, 102, 104, 123, 131, 150, 196, 203-204, 232-233, 245, 253, 256, 262-263, 265
kršćanski **175**, 232, 269, 275
kršćanski motivi na javnim spomenicima 262-263, 265, 368
odnos kršćana prema poganskim spomenicima 86, 127
tetrarhijski 258-259 v. tetrarhijska umjetnost

Srbija 344

srebrnina v. srebro

srebro 30, 67, 85, 89-90, 114, 232, 324-328, 332-333, 335, 365, 387 v. ostava

predmeti od srebra 184, 281, 322-334, 337, 340-342, 344-345, 347, 351, 385, 387, 392

srebrna, srebrni

fastigium 376 v. crkva Sv. Ivana Lateranskog; Konstantin

kip / portret 74, 89

medaljon 246, 368

nakit 73, 390

novac 30 v. Karakala

pladanj (*Picture plate*) 36, 74, 90, 103, 260, 265-266, 322, 328, 329, 330, 332-334, 336-337, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 356, 366, 378, 387, 389

posuda / posude 73, 102-103, 316, 323-324, 327, 332-333, 340, 344-345, 385, 386

stolni pribor / servis 64, 103, 323-324, 326-327, 332-333, 339, 385, 389

čaša 79

pehar (skif) 323, 324, 343, 391 v. Boscoreale

vrč 74, 324

zdjela 332

Srijemska Mitrovica (*Sirmium*) 34

Stari zavjet 65, 67-68, 82, 112-113, 138, 145, 147-149, 153, 156, 163, 168, 170, 175-177, 179-180, 187-195, 199-200, 202-205, 218, 220, 222, 230, 263, 267, 270-271, 278, 282, 284-285, 295-296, 301, 303, 342, 349, 352-353, 368, 369, 372, 373 v. Biblija; Sveto pismo

starozavjetna zabrana izrade idola 82, 113, 147, 156, 263 v. idol; idolatrija

starozavjetne teme 145-146, 148, 179, 187-195, 230, 270-271, 278-279, 284-285, 295-296, 301, 342,

352, 369, 372, 373 v. Abraham; Danijel; Ilija; Job; Jona; Mojsije, Noa; Suzana; Tri Hebreja u goru-
čoj peći

na sarkofazima 153, 176-177, 188, 189, 192, 194, 200, 267, 278, 279, 282, 295, 299, 301, 373

bočna strana 278, 284, 301

poklopac 200, 271, 278, 301, 372

u katakombama 148, 153, 162, 163, 168, 170, 175, 180, 187-188, 190, 192, 193, 222, 284, 295, 342

tipološki potencijal (tip / tipologija) 112, 149, 170, 187, 188, 189, 190, 192-193, 195, 202, 222, 278, 284, 353, 373, 377

staurogram 253, 255, 364, 365

stil 23, 200, 212, 241, 243, 262, 275, 280, 318, 321, 360, 370, 372, 378 v. Bizant; grčka umjetnost; helenistička umjetnost; klasični stil; *Lijepi stil*; rimska umjetnost

istočnjački (egipatske, babilonske ili perzijske tradicije) 150 plebejski 311

pompejanski (Četvrti) 160

stilski kaos 24, 242

Stilwandel / coupure stilistique 21, 99

teorije carskoga stila 374 v. Engemann, Josef; Grabar, André

Stjepan, Prvomučenik 380

stoici / stoicizam v. filozofska škola

stolni servis v. srebro

Strzygowski, Josef 21-22, 23, 26, 150, 209

Stutzinger, Dagmar 210, 223, 280, 286, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 382, 385, 390, 391

Stvaranje čovjeka 278, 295-296, 377

kršćanska tema 278, 296

mitološka tema 138, 296, 377

v. Prometej

Sulpicije Sever, crkveni pisac i povjesničar 273

Sunce v. bog Sunce; Sol
suovetaurilia (životinjska žrtva) 246

Suzana, biblijski lik 163, 187, 195

Svadba u Kani v. Krist / čuda

svećenica / svećenik

Baalov 141, 146-147 v. Dura
Europos

egipatski 58

etrurski (vrač) 52

frigijski 64, 182

Izidin 353, 384

Kibelina 321

kršćanski 66, 201, 204, 223, 369, 386

poganski (*pontifex*, *flamen*)
41, 48-49, 52, 55, 65, 86, 118,
138, 141, 146-147, 198, 321,
384

sirijski 139

vrhovni (*pontifex maximus*) 48,
85, 88, 313, 368

židovski 146

Sveta zemlja 67, 253, 333

svetac 165-166, 368, 380 v. mučenici

ukop *ad sanctos* 159

svetačka, svetački

grob 159, 197, 211, 223, 353, 392

hagiografija 82

kult 60, 159, 212

prikazi **165, 166, 167**, 183, 217, 300

na čašama sa zlatnim
dnom 217, 368

u katakombama 217

svetkovina 393 v. svetkovina
vojnički sveci 141

Svetačka kripti **298**, 300 v. katakombe/Prisciline

Sveti Duh v. Duh Sveti

Sveti gral 67

svetkovina v. *Dies nefasti*; *Feria publica*; kalendar

carska (*natales Caesarum*) 39, 264, 386

kršćanska 292, 305-308, 353, 375, 376, 381, 382, 393 v. Bogojavljenje; Božić; Duhovi; Uskrs

sv. Petra (*natalis Petri*)
291, 305, 375

sv. Petra i Pavla 292, 376

poganska 39, 84, 86, 126, 305-306, 353, 381, 393 v. *Dies parentales*; Luperkalije; Saturnalije; Veneralije

preklapanje poganskih i kršćanskih svetkovina 306, 381

židovska 308 v. Pasha

Sveto pismo 68, 138, 169, 186, 190, 193, 205, 273, 277, 303-305, 349, 392 v. Biblija

Sveto Trojstvo 41, 172

svetokrug 62, 295, 298, 300, 302 v. aureola

Svetonije, Gaj Trankvil, povjesničar
88, 127, 273

symposion 342 v. banket; gozba

Š

Šadrak, biblijski lik 153, 195 v. Tri
Hebreja u gorućoj peći

Šaul, biblijski kralj 144

Šimun Cirenac 254 v. Krist / životni
ciklus

Šimun Mag 197, 222 v. Petar

škrinja (za pepeo) 112, 113 v. Glabrije; Sisak

škrinjica

bjelokosna 316, 385 v. bjelokost; Brescia; Samager

drvena 354

srebrna 315, 350-351, 380 v. Projekta

Škotska 31

Španjolska 178, 304, 310-311, 330, 346, 371, 375, 382, 388 v. Hispanija

Špilja Rođenja v. Betlehem

T

Tabor (Galileja) 298

Tacit, povjesničar 47, 102, 116, 118, 131, 249

Taraneš (Makedonija), grob 387

teatar v. kazalište

Tegesta (Sjev. Afrika) 333

Tellus v. Plodna zemlja

Tensa Capitolina (brončana oplata) 346, 393

Teodora, istočnorimska carica 272 v. Justinijan

Teodoret Cirski, biskup 190, 192

Teodorik, ostrogotski kralj 337, 383
mozaik u palači u Raveni 337

Teodorova bazilika u Akvileji v. crkva (bazilika) biskupa Teodora

Teodozijanska renesansa 82, 277, 280, **317**, 384 v. Teodozije (Veliki)

Teodozijanski kodeks 115, 126, 383

Teodozije (Veliki), car (379-395) 24, 39, 85, 121, 130, 155, 254, 256, 259, 268-269, **302**, 303, 305, 313, **317**, 330-332, 364, 368, 378, 386, 387

križ na Golgoti 303, 364

misorij 327, **330**, **331**, 332, 335, 337, 368, 378, 387

obelisk **41**, 42, **71**, 216, **268**, 269, **317**, 330, 368, 369 v. hipodrom; Konstantinopol

zatvaranje poganskih hramova 41, 85, 87, 126, 268

Teodozije II., istočnorimski car (402-450) 91, 254, 256, 269, 306, 364, 365, 369, 379

križ na novcu 269

trijumfalni stup u Konstantinopolu 269, 369

terme 74, 104, 350

Agripine 75

Karakaline 99, 104, 124, 130, 131

mozaik 99

skulptura 104, 131

Tertulijan, kršćanski pisac 25, 46-47, 51, 102-103, 119, 120, 125, 129, 158, 172, 190

Terzit, lik u Ilijadi 345

tetrarh 32, 99-100, 115, 229-230, 233, 237, 240, 245-246, 290, 361

tetrarhija 124, 128, 142, 223, 234, 237, 241, 245, 266, 280, 317, 361

tetrarhijska umjetnost 24, 142-143, 237-238, 245-246, 259, 318

carska palača 36-37, 116 v. Dioklecijan; Galerije; Piazza Armerina

skulptura / portret **32**, **233**, 234, 318, 361 v. carski kip

slavoluk v. Dioklecijan; Galerije

Spomenik pet stupova (vicenalijski spomenik) v. Dioklecijan

Tezej, mitološki junak, legendarni atenski kralj 46, 80, 106, 110, 279-280

thiasos (Dionizova pijana povorka) 80, 176, 344, 346

Tiber, rijeka 47, 229

Tiberije, car (14-37) 49, 75, 88, 102, 323, 324

srebrni pehar (skif) **323** v. Boscoreale; srebro

Oltar Pobožnosti (*Ara Pietatis*) 49 v. oltar

Ticinum (Pavia) 230, 248, 260

Konstantinov medaljon 260

Tijana (Kapadokija) 58, 63, 66, 121, 196-199, 222, 223 v. Apolonije iz Tijane

Timarhid, kipar 73

Timotej, kipar 80

tipologija v. starozavjetne teme / tipološki potencijal

Tit Livije, povjesničar 14-15, 50, 119, 249-250

Tit, car (79-81) 129

slavoluk 94-95, 118, **236**, 244

Tivoli (Italija) 77 v. Hadrijan / vila
tkanine 217, 260, 317-318, 325-
326, 354, 384
egipatske 217, 354

Tocqueville, Alexis de, francuski poli-
tički teoretičar 15, 25

topografski realizam v. rimska
umjetnost

Toynbee, Jocelyn 129, 131, 208,
211, 215, 218, 324, 326, 368,
385, 386, 388, 389, 390, 391,
393, 394

Traditio legis v. Predaja zakona

Trajan, car (98-117) 13, 18, 75, 89,
97, 106, 116, 211, 233, 237-240,
242-243, 247, 269, 273, 322, 360
forum 209, 238, 264, 360
portret 233, 239-240, 243
reljefi na Konstantinovom sla-
voluku 234, 237, 360
slavoluk u Beneventu 118,
129
trijumfalni stup 40-41, 48-49,
94, 132, 233, 246, 268, 362

Trakija, rimska provincija 355

Traprain Law (Britanija) 326 v.
ostava

Trebije Just (hipogeji) 325-326, 355,
385 v. grob/grobnica
oslik 325

Tri Hebreja u gorućoj peći v. Hebreji

Trier / *Treveri* (Galija) 34-35, 78, 333
nadgrobni reljef 181

trijumf 8, 42, 93, 97, 128, 144, 147-
148, 150, 235, 236, 248, 249,
250, 254, 256, 258, 261-262,
268, 287, 296, 319, 321, 323-
324, 328, 347, 359, 361, 365, 389
v. Aurelijan; Dioklecijan; Galijen;
Konstancije II.; Konstantin; Marko
Aurelije; Teodozije; Tiberije; Tit;
Trajan; Vespazijan
periferije nad centrom v. 150

trijumfalna, trijumfalni 24, 89, 128,
149-150, 232, 234-236, 244, 247,
248-250, 256, 261, 269, 272, 278,
308

advent (*adventus*) v. carski ad-
vent

ikonografija 13, 128, 203, 261

križ 254, 286, 313

luk (u crkvi Sv. Marije Velike),
mozaik 224, 377

povorka 49, 93, 94, 97, 208,
236, 237, 249, 359

spomenik v. spomenik / tri-
jumfalni

stup v. Marko Aurelije; Teodo-
zije II.; Trajan

znak v. *labarum*; *tropaeum*

Trimalhion, lik u Petronijevu *Satiriko-
nu* 38, 56, 74, 109, 111, 120,
324-325

Trojanski rat 106, 324

Trojstvo, Sv. v. Sveto Trojstvo

Tronzo, William 216, 367, 375, 376,
389

tropaeum (znak pobjede) 24, 87,
230, 254, 255, 287 v. trijumf;
trijumfalni znak

Tukidid, povjesničar 249

Tunis, muzej Bardo 37

Turcan, Robert 106, 114, 116, 119,
131, 133, 167, 207, 208, 209,
212, 222, 304, 360, 380

Turciji, rimska obitelj 313

U

Učitelj v. Krist

Uhićenje v. Krist / životni ciklus; Pa-
vao; Petar

ukapanje (inhumacija) 105

uklanjanje kipova v. *damnatio me-
moriae*

Ulazak u Jeruzalem v. Krist / životni
ciklus

umjetnici 76, 124, 155, 162-164,
176, 236, 303, 324, 368

italski 75

kršćanski 187, 261, 278, 195

renesansni 242

rimski 336

s Istoka 280, 311
 sjevernoafrički 101
 uloga umjetnika u širenju kršćanstva 253, 312
 umjetnička, umjetnički
 obrt 326, 339 v. radionica
 trgovina 79 v. naručitelj
 vrijednost 242, 307, 323
 umjetnost v. antička; carska; grčka; helenistička; helenističko-rimska; rimska; tetrarhijska; zagrobna
 propast umjetnosti 23, 117, 124
 Umnažanje kruha v. Krist / čuda
 Umorni Heraklo v. Lizip
 Uskrs 308, 353, 381 v. kalendar; svetkovine
 Uskrsnuće
 Kristovo 148, 170, 195, 261, 286-287, 303 v. Krist
 Lazarovo v. Krist / čuda
 mrtvih / tijela 65, 170
 simbolički prikaz 119, 254, 287, 308-309, 358, 366, 377, 379 v. sarkofag / kršćanski / pasionski

V

Valent, car (364-378) 38, 117
 Valentin 351-352 v. Filokal; kalendar
 Valentinijan I., car (364-375) 23, 38, 41, 91, 128, 313
 Valentinijan II., car (375-392) 41, 51, 91, 266, 267-268, 330, 368
 Valentinijan III., car (425-455) 256, 365, 368
 Valerija Melanija, aristokratkinja, kršćanka 333, 388
 Valerijan, car (253-260) 33, 43, 122, 210, 231-232, 337, 376
 Varon, Marko, povjesničar i pisac 83-84, 119, 125
 Vatikan, muzeji 20, 32, 73, 81, 96, 99, 105, 168, 171, 184, 189, 203, 261, 275, 279, 282, 283,

285, 287, 288, 289, 292, 296, 338, 348

 bazilika v. crkva (bazilika) sv. Petra
 groblje 291, 299, 305
 kršćanski kompleks 291, 305-306, 310
 radionica (sarkofazi) 291, **292, 310**
 Velika Majka v. Kibela
 Veliki cirk (*Circus maximus*) 99, 102, 367
 Veliki tjedan 308 v. kalendar, liturgijski
 Venecija (Italija) 292, 322
 Venera 52, 73-74, **84**, 85, 108, 315, 346, 350-352 v. Afrodit
 Anadiomena 351
 Venera Roditeljica (*Venus Genetrix*) 39, 125, 132
 Veneralije (*Veneralia*), poganska svetkovina 353 v. kalendar; svetkovina
 Veneranda, pokojnica 217
 Vergilije, pjesnik 19, 53, 81, 119, 156, 210, 248, 349, 354, 356, 391, 392
 vergilijanizam 53
 Verlaine, Paul, francuski pjesnik 16
 Vermeule, Cornelius 106, 125, 127, 131, 208
 Vernant, Jean-Paul 81, 125
 Verona (Italija) 235
 Vespazijan, car (69-79) 43, 93, 118
 portret 239
 vestalka, rimska svećenica 41
vexillum (rimski vojni stijeg) 248, 255, 266, 308
 s krizmonom 23, 255-256, 259, 266, 319, 366 v. *labarum*
 Veyne, Paul 62, 121, 358
Via Appia 64, 158, 336 v. katakombe
Via Flaminia 158
Via Latina (*via Dino Compagni*) 162, 175, 193, 199, 351, **352**, 392 v. katakombe

Via Portuense 158
Via Sacra 94 v. trijumfalna povorka
Via Salaria 158
 Vibija (hipogej), oslik **64**, 182, 336, 342
 vicenalije (*vicennalia*), dvadeseta obljetnica vladavine **24** v. Dioklecijan
 Viktorija (*Victoria*) v. Pobjeda
Victoriola, kipić božice Pobjede 266
 vila v. Celij; Chiragan; Frampton; Hadrijanova vila; Hinton St. Mary; Nea Papos; Piazza Armerina; Pompeji; Sjeverna Afrika; Saint-Georges-de-Montagne; Tegesta; Welschbillig
 Vinkovci (*Cibalae*), ostava 9, 326, 333, 387
 vinova loza (u likovnim prikazima) 133, 139, 186, 194
 na mitološkim sarkofazima 133, 171
 na predmetima od srebra 332-333
 kršćanska simbolika
 na sarkofazima 177, 282, **283**, 285, 372, 373
 u grobu / grobnici 139, 194
 u mozaiku 177 v. crkva Sv. Konstance
vita activa 336
vita contemplativa 336
 vlast
 duhovna (*sacerdotium*) 8, 250, 264, 266, 268, 270, 272, 286, 319
 svjetovna (*imperium*) 8, 250, 264, 266, 268, 272, 286, 319
 voda (u likovnim prikazima) 13, 15, 188-189, **190**, 222, 389
 simbolička važnost 189-190
 vojska v. rimska vojska
 Volsinij (Etrurija) 80
 Voluzijan, senator 392 v. rimska aristokracija / pokršćavanje
 voštane maske v. maska / posmrtna

Vrhovno biće / bog / božanstvo (*summus Deus / divinitas*) 38-39, 60-63, 67, 126, 144, 198, 248, 290
 vrlina (*virtus*) 14, 17, 19, 32, 37, 46, 48, 51-52, 54, 66, 107, 110-112, 164, 170, 173, 232, 238-239, 244, 258, 316, 327, 344, 347, 367, 393
 Vrtovi Hesperida 107, 173 v. Heraklo
 Vulkan, bog 108 v. Hefest

Z

Zadar (*Iader*) 9, 88
 Zagreb 9
 Arheološki muzej **23**, **29**, **30**, **42**, **61**, **76**, **87**, **180**, **230**, **255**, 365, 366, 390
 Muzej za umjetnost i obrt 387
 zagrobni običaj 50, 104-105, 131, 156, 158, 173, 175, 219 v. gozba
 zagrobna umjetnost / ikonografija v. nadgrobna, nadgrobni
 kršćanska 19, 24, 59, 107, 153, 167-168, 170-171, 175, 179, 183, 185-188, 190, 193, 195-196, 201, 205, 215, 217, 218, 264, 267, 270, 273-278, 281-282, 286, 289, 293, 301, 303-304, 307, 311, 318, 336, 339, 342-343, 348, 379, 380
 rimska (poganska / tradicionalna) 19, 21, 80, 105-108, 110, 112-113, 133, 142, 153, 155-156, 158, 161, 163, 169-170, 173, 175, 178-182, 186, 204-205, 214, 231, 262, 273-277, 281, 283, 289, 301, 303, 321, 325, 336, 341-342, 348, 361, 373, 391
 Zaharija iz Mitilene, bizantski kroničar 86
 zapadne provincije v. Rimsko Carstvo
 Zavjetni kovčeg 94, 139, 144-145, 146 v. židovska religija
 Zemlja (*Gea*) 119
 Zemlja (*Tellus*) v. Plodna zemlja

Zenobija, kraljica Palmire 23, 97, 208

Zenodor, kipar 75, 117

Zenon iz Verone, crkveni pisac 231

Zeus, bog 58, 60, 71, 87, 104, 393
kip 87 v. Fidija

Zlatna palača (*Domus aurea*) v. Ne-
ron

Zlatno doba (*novum saeculum aure-
um*) 21 v. Novo doba

Zlatno tele 138 v. Mojsije

zmaj 42, 97, 249, 258-259

pod nogama Konstantina i si-
nova 258

zmija 54, **71**, **96**, 208, **244**, 251,
252, 258, 259

morska zmija v. ketos

zvijezda 40, 180, 218, 254

rođenje Mesije 180-181, 201-
203, **224**, **307**, **309**, 370

rođenje vladara 203, 225

Ž

Žene pred praznim grobom (Uskrsnu-
će) 148 v. Krist / životni ciklus

Ženeva 131, 266

Židovi 46, 48, 50-51, 118, 139, 144,
146-147, 149, 209, 232, 302-303
status u Rimskom Carstvu 118

židovska religija 48, 51, 60, 146-
148, 175, 188, 217, 281

blagdan Pesah (Pasha) 308

vjerski simboli 139, 176, 207

v. menora; Zavjetni kovčeg

Tora 144

židovska umjetnost 139-140, 144,
146-147, 150-151, 207, 209, 214

dekor u sinagogama 139, **144**,
145, 149, 207 v. Beth Alfa;

Dura Europos; Jafa; Kafarnaum
katakombe u Rimu 220

likovni (narativni) ciklusi 137,
187, 198

oslikani rukopisi 143-144

životni ciklus (*Lebenslauf*) v. sarko-
fag

žrtva (likovni prikaz) 48, **49**, **93**, 94-
95, 118, 138, 140-141, 143, 237,
239, **244**, 245-246, **323**, 324,
340 v. Abrahamova žrtva

W

Wallbrook mitrej (London) v. mitrej

Warburg, Aby 63, 155, 271

Watteau, Antoine, francuski slikar iz
18. st. 36

Welschbillig (Francuska), vila, skul-
ptura 78

Wickhoff, Franz 94, 129

Wilpert, Johannes 155, 188, 217,
220, 295, 377, 379

Winckelmann, Johann Joachim 8,
15, 46, 76, 79, 81

Wittenberg (Njemačka), katedrala
154 v. Luther

Wrede, Henning 195, 131

Wright, David 216, 243, 360, 361

